

FLORIN BICIUȘCĂ
♦
UITATUL ÎN CETATE



colecția **Spații imaginate**

Redactor: Eugenia Petre
Coordonatorul colecției și coperta: Augustin Ioan
Tehnoredactor: Ionuț Ardeleanu

© Editura Paideia, 2002
701341 București, România
Str. Tudor Arghezi nr.15, sector 2
tel.: (00401) 211.58.04; 212.03.47
fax: (00401) 212.03.48
e-mail: paideia @fx.ro
www.paideia.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
BICIUȘCĂ, FLORIN

Uitatul în Cetate / Florin Biciușcă. - București :
Paideia, 2004

ISBN 973-596-199-7

FLORIN BICIUȘCĂ

UITATUL ÎN CETATE

PAIDEIA

EXERCİȚII DE ÎNȚELEGERE

UN MODEL

*„Nimeni nu s-a gândit că labirintul și
cartea erau un singur obiect.“*

J.L. BORGES

Grădina potecilor care se bifurcă, Opere 1,
Editura Univers, București, 1999, p. 311-320

Chiar dacă entuziasmul stârnit, prin anii 70-80, de semiotică s-a mai domolit, aparatele teoretice livrate de această disciplină sunt perfect funcționale.

Modelul comunicării descris de Eco (preluat de la De Mauro) rămâne o uncealtă utilă în investigarea comunicării, mulțumită capacității de a obiectiviza fenomenul. Și vom încerca dispozitivul furnizat de semiotică pe „nuca“ reprezentată de „comunicarea în arhitectură“.

O „structură elementară a comunicării“ (Eco, *Tratatul de semiotică generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982) este reprezentată în acest mod: SURSĂ – TRANSMIȚĂTOR – SEMNAL – CANAL – RECEPTOR – MESAJ – DESTINATAR. La această suită se adaugă ZGOMOTUL care poate interveni pe CANALUL DE COMUNICARE și CODUL definit ca „artificiul care asigură producerea unui mesaj capabil să solicite un anumit răspuns“ (Eco, *Tratatul de semiotică generală*, p. 48).

Scopul acestei instalații este acela de a transmite un MESAJ de la un EMIȚĂTOR la un RECEPTOR. Transportul mesajului este asigurat de un CANAL, de un VEHICUL, și nu poate fi transmis decât în prezența unor reguli convenite între părți și numite COD. CODUL este protocolul pe baza căruia se efectuează comunicarea, stabilind modul în care SEMNALUL este convertit în MESAJ.

Oamenii și-au exersat imaginația, din plin, în domeniul comunicării; tam-tam-ul, stegulețele colorate, focul și chiar fumul, buciumul sunt câteva mijloace de semnalizare utilizate de-a lungul timpului. Acestea sunt sisteme minimale de comunicare, menite să transmită rapid mesaje simple. Dar ținta înțelegerii este constituită de sistemele complexe, cum sunt cele din zona artistică.

Teoretic, un mesaj nu este dependent de tipul de canal pe care circulă, de tipul de VEHICUL transportor. De exemplu: dacă se umflă apele, acest eveniment poate fi anunțat prin aprinderea unor focuri, bătând în tam-tam, suflând în bucium, înălțând steaguri colorate sau, în cazul unui sistem „discret“, imitând țipătul unui animal. Focul, toba, buciumul, steagul reprezintă CANALUL (VEHICULUL) prin intermediul căruia parvine MESAJUL; dar indiferent de instalația utilizată, indiferent de VEHICUL, MESAJUL este unul singur: PERICOL DE INUNDAȚIE !

Dar, înainte de a trece la analiza sistemelor în care există **intenția comunicării**, unde EMIȚĂTORUL transmite voluntar un SEMNAL decodificat de RECEPTOR într-un MESAJ, trebuie amintit faptul că există și o **comunicare neintenționată**. Izbucnirea unui incendiu în pădure produce un SEMNAL (foc, fum) repede înțeles de RECEPTOR și el va acționa în consecință. Alte tipuri de SEMNALE, cum sunt „tunetul“ și „fulgerul“, au parte de decodificări culturale; în toate arealele există un „Sfânt Ilie“ pe seama căruia sunt puse aceste fenomene. Aici, deși nu este provocat intenționat, SEMNALUL devine, pe baza unui COD instituit unilateral, un MESAJ cu valoare culturală.

Pentru exercițiile noastre, vom inventa un sistem de comunicare:

Să presupunem că existau (în urmă cu ceva vreme) două gospodării; una dintre ele era plasată lângă drumul principal, iar cea de-a doua se găsea la o distanță sănătoasă, pe un deal. Deoarece doar oamenii din

casa de la drum beneficiau de avantajele trecerii negustorilor pe drum, vecinii instituie un cod capabil să semnalizeze evenimentul, permițându-i, astfel, și celui din deal să coboare pentru a-i intercepta pe negustori. Se stabilește ca cel de la drum să pună o cârpă albă pe o sfoară îndată ce se produce evenimentul. Instalația compusă din sfoară și cârpă reprezintă, în acest caz, **VEHICULUL** purtător de **MESAJ**.

Cum se întâmpla ca un negustor să fie grăbit și să plece înainte ca omul nostru să coboare la drum, codul este completat astfel: dacă lângă cârpa obișnuită se întinde și una roșie, atunci înseamnă că negustorul nu este dispus să zăbovească mult timp.

Mai târziu, se constată că există și alte neajunsuri ale codului; omul coborât din deal se trezește în fața unei oferte neinteresante; și pentru a nu mai bate drumul de pomană, se aduc alte modificări codului. Vechea cârpă este înlocuită cu o serie de alte cârpe colorate asociate tipului de marfă oferită de negustor: cârpă galbenă pentru vin, cârpă albastră pentru încălțăminte și îmbrăcăminte, cârpă verde pentru ustensile, ș.a.m.d.; pentru urgențe se păstrează cârpa roșie.

Astfel se completează un cod funcțional.

... TRADIȚIE VIE ...

Peste câteva generații care au beneficiat de acest cod, apare o situație nouă: lângă casa de la drum răsare o băcănie; este momentul în care avertizările referitoare la sosirea negustorilor nu-și mai au rostul; dar cum vremurile nu permiteau o aprovizionare constantă și îndestulătoare a băcăniei, vechiul cod supraviețuiește; doar că o cârpă galbenă nu mai înseamnă „trece negustorul de vinuri“ ci „s-a adus vin la băcănie“, iar alăturarea cârpei roșii nu mai înseamnă „vino repede că se grăbește negustorul“, ci „grăbește-te că este puțin și se termină repede“.

Rescrierea **CODULUI** este un proces permanent în arhitectură; straturile suprapuse de înțelesuri fac **MESAJUL** derutant căci nu ne putem încrede în **CODUL** valabil astăzi, iar cele vechi sunt, de multe ori, uitate sau insuficient cunoscute.

Sucesiunea spațiilor Templului din Ierusalim a fost rescrisă în creștinism pentru structura bisericilor sale. Nu este vorba despre o simplă reeditare a simbolurilor, ci este o „ediție revizuită și adăugită“. Cum și zestrea popoarelor creștinate s-a îmbogățit cu semnificații și a fost integrată într-un sistem coerent.

Structura tripartită a Templului din Ierusalim reprezenta o „sacralizare în trepte“; spațiile erau tot mai încărcate de sacralitate și deveneau tot mai selective. În Biserica Creștină apar nuanțări și completări: repartiția tripartită – Pronaos, Naos, Altar – amintește de vechea ierarhizare a spațiului, dar plasează această succesiune nu doar pe orizontală, ci și pe verticală; Altarul se află, simbolic, deasupra Naosului, amândouă având în comun faptul că sunt străbătute de Axul Lumii; chiar și volumul exterior al celor două spații îmbracă aceeași haină, iar când este pictat, pe el este așternut Ospățul Ceresc. Spațiile bisericilor ortodoxe narează în limbaj arhitectural Noul Testament însoțindu-se de frescă.

Semnificația coloanei în Egipt poate fi ușor identificată grație legendelor: Osiris (zeu civilizator, soț al lui Isis) este închis într-o cutie și aruncat în Nil de către dușmanii lui; lada plutește, până când se încurcă într-o tufă de tamarisc; tamariscul crește viguros în jurul ei și atrage atenția faraonului care o duce la palatul său pentru a o transforma într-o coloană; ulterior, Isis și-a descoperit soțul captiv în coloană și l-a eliberat. Osiris este miezul coloanei, este legătura între cer și pământ. Este Rege al unui tărâm de dincolo de lume și, în același timp, îi învață pe oameni să-și ridice casele și să-și cultive pământul.

Estompându-se cultura egipteană, nu au „pălit“ nicidecum și coloanele. Le regăsim în creștinism tot ca legături între cer și pământ. Dispoziția lor în spațiu și rolul pe care îl joacă în povestea spusă de o construcție sunt modificate. În Bisericile Ortodoxe găsim, în Naos ori în Pridvor, 12 coloane reprezentându-i pe Apostoli; ei sunt postați în aceste „spații de primire“ pentru a-i prelua și călăuzi pe enoriași spre Credință. Colțurile Naosului sunt marcate de alte patru coloane reprezentându-i pe cei patru Evangheliști, Sfinți care, prin lucrarea lor, au făcut legătura între Cer și Pământ.

Cum se vede, creștinismul nu s-a sfiit să preia elemente ale vocabularului arhitectural existent, pentru a-și articula propriul discurs. Întregul limbaj a fost supus, în timp, unui proces de rafinare, chiar dacă nu a fost scutit de derapaje. Doar că alunecările în eroare sunt ușor de izolat, atunci când este bine cunoscut CODUL după care este transmis MESAJUL.

... „MOAȘTE“ CULTURALE ...

Codul modificat va funcționa atâta timp cât condițiile se vor păstra. La fel se va întâmpla și în scenariul imaginat de noi. Când cele două personaje nu vor mai avea nevoie de instalația lor, în momentul în care problemele de aprovizionare se vor rezolva, iar băcănia va deveni un magazin prosper, codul va deveni caduc și va fi dat uitării.

Peste doar o generație, cei din deal, când vor vedea niște cârpe colorate înșirate pe o funie, vor înțelege că „cei de la drum și-au pus rufele la uscat“. Prin întreruperea și uitarea codului, același semn va fi decriptat cu ajutorul unui cod interpretativ ce va ține cont de o altă realitate.

Cazul limită, cel în care vestigiile unei instalații de comunicare supraviețuiesc comunicării propriu-zise, permite înțelegerea exactă a rolului fiecărei părți din structura aparatului.

Buciumele, folosite în semnalizare pentru sunetul lor puternic sau „jocul călușarilor“, parte a unui ritual pierdut și, foarte probabil, un dans macabru, sunt cunoscute ca momente artistice în festivaluri folclorice. Sunt doar VEHICULE recuperate dintr-un timp neguros, lipsite de substanța MESAJULUI care le dădea sens; ca niște cochilii părăsite de viață, dar purtând, fără voia lor, o povară culturală dubioasă, atribuită din nevoia de a avea și ele o noimă, atunci când nu o știm pe cea reală.

Conținutul pierdut este înlocuit cu un surrogat oarecare, necontestabil pentru că nimeni nu-l cunoaște pe cel original. Singurul lucru rămas, recipientul, este salvat și apărut ca un bun cu o valoare inestimabilă.

Pierzându-se via și vinul băut de daci, dacă legendarul gest al lui Burebista a fost înfăptuit într-adevăr, nu văd cum ar putea fi entuziasmați

finii cunoscători ai produsului arătându-le doar recipientele în care strămoșii noștri își păstrau licoarea; cum îi vor putea simți buchetul privind vasele de lut și butoaiele și acelea fotografiate?

Marii gurmanzi ai omenirii, atunci când voiau să se știe cu ce-și bucurau papilele gustative, lăsau urmașilor „cărți de bucate“ și nu vasele în care găteau. Trăim, astăzi, vremuri în care se inventează asemenea „MUZEE GASTRONOMICE“ gemând de ustensile destinate gătitului, dar fără nici o coajă de pâine. Lumea este focalizată pe VEHICUL (RE-CIPIENT, CANAL) și delirează admirabil eludând conținutul.

Putem păstra o cochilie doar pentru a ne aduce aminte mereu și pentru a regreta că nu știm cum arăta locuitorul ei pierdut pentru totdeauna.

Dar a o transforma într-un „obiect cultural“ cu valoare estetică este mult prea greu de suportat.

Pentru a se evita astfel de situații, când pierderea codului văduvește VEHICULUL de mesajul său, uneori, semnalele sunt transmise simultan prin mai multe canale, la limita redundanței. Un exemplu îl constituie bisericile pictate din Moldova. Transmiterea mesajului nu a fost lăsată numai în seama volumului de arhitectură, ci acesta a fost dublat de cel purtat de frescă.

De prea multe ori, volumul arhitectural a fost greșit înțeles ca simplu suport al picturii, condamnat să răspundă cuminte la exigențele acesteia; iar atunci când exteriorul bisericii nu mai primește frescă, volumele scăpate din chingi se pot exprima cu adevărat.

Dar lucrurile nu stau tocmai așa.

Inexistența iconografiei exterioare obligă la formalizări ale mesajului prin mijloace strict arhitecturale. Din păcate, de aici se ajunge mult prea ușor la formalism sau, mai rău, la trasee paralele ale volumului și ale spațiului interior, coaja nesimțindu-se deloc datoare să urmeze structurile simbolice ale cavității. Uneori volumul interpretează o cu totul altă partitură decât cea firească, rezervată bisericilor.

Folosirea exclusivă a vocabularului arhitectural deschide calea unor libertăți inacceptabile, în virtutea cărora arhitectul nu mai edifică o biserică, ci își exhibă un punct de vedere personal și discutabil asupra acestui „program“.

Iconografia exterioară obligă la o abordare arhitecturală riguroasă, dar teribil de „modernă” (ne referim la modernismul care redescoperă valorile tradiționale și nu la nenumăratele sminteli contemporane „eliberate de prejudecăți”). Evidențierea volumelor care trebuie să susțină un mesaj și exprimarea sinceră a semnificației fiecărui spațiu în parte sunt obsesii ale arhitecturii zilelor noastre, resuscitate după trista perioadă numită (impropriu sau ironic) „renaștere”.

Absența iconografiei nu scuză lejeritatea abordării compoziției volumetrice; vocabularul arhitectural trebuie să suplinească lipsa iconografiei, dar să nu transforme Biserica într-o colecție eclectică de profile și ocnite, fără rost și fără haz, care nu poate dovedi decât o crasă necunoaștere a vocabularului arhitectural elementar.

... SURPRIZE ÎN GENOMUL LOCUINȚEI ...

De foarte multe ori, atunci când CODUL dispare, VEHICULUL, dovedind o vitalitate ieșită din comun, supraviețuiește dosit prin cele mai neașteptate cotloane. Ca nasturii cusuți la ordinul lui Napoleon pe mânecile vestoanelor militare, pentru ca soldații să nu se mai folosească de ele când se șterg la gură, și care au devenit accesorii indispensabile ale hainelor elegante de astăzi, fără ca prea multă lume să știe ce caută ei acolo.

Cam acesta a fost și traseul „bradului de Crăciun”; împodobirea lui este un obicei răspândit, dar cu semnificația pierdută, chiar dacă mai toate neamurile găsesc în cultura lor arhetipuri ale „bradului” – toate legate de Arborele Lumii.

Casele pionierilor americani rezonează neașteptat în locuințele contemporane. În „lumea nouă” oamenii nu prea aveau timp să-și bată capul cu organizarea spațiilor, atunci când își încropeau un adăpost. Grija lor era să închidă cât mai repede un spațiu capabil să-i protejeze. Odată ridicați pereții și isprăvit acoperișul, spațiul era porționat fără ziduri despărțitoare: într-un colț se dormea, într-altul se prepara hrana, iar în locul rămas liber se puneau o masă cu niște scaune. Acest mod de a privi

locuirea s-a prelungit, în lumea americană, până în zilele noastre. Un spațiu este preluat gol și este structurat în funcție de nevoile ori cheful locatarului. Chiar și atunci când există panouri între cele câteva funcțiuni ale casei, bucătăria rămâne tot un spațiu amenajat într-un colț al camerei principale. Europeanii, obișnuiți cu încăperi distincte destinate gătitului, au numit-o „bucătărie deschisă”; un american nu o vede „deschisă” pentru că ea nu a fost niciodată „închisă”.

Mobilierul spectaculos, dotarea „hi-tech” și popularizarea prin multe filme americane au făcut ca acest mod „chic” de a privi bucătăria să nu scape neobservat de europeni. Și cum orice este american este asociat cu „bunăstarea americană”, casele menite să emane bunăstare în Europa au adoptat sistemul. „Bucătăria americană” a pătruns mai greu în societățile conservatoare, dar a prins mult mai repede în tinerele democrații, dispuse să preia modele fără să le judece prea tare.

Astfel, este executat un șpagat spectaculos între colibeile pionierilor americani și casele luxoase ale potențailor contemporani.

O istorie aventuroasă au avut și „sufrageriile” europene. În casele celor înstăriți existau, printre alte spații reprezentative, camere generoase în care tronau mese mari încojurate de cât mai multe scaune. Și cum orice prilej era bun pentru a încărcă mesele cu feluri după feluri de mâncare, acest spațiu era unul foarte important și mereu aglomerat. Obiceiul a persistat și atunci când casele s-au stafidit, devenind apartamente de bloc. Masa și scaunele au fost înghesuite printre alte piese de mobilier în camerele mici (botezate nostalgic și impropriu „sufragerii”) anulând orice posibilitate de mișcare prin acel loc. Deși nepractică, în condițiile vitrege oferite de apartamente, nu se poate renunța la „masa de sufragerie” cum nu se poate renunța la blazon.

Arhitectura este ca o mare pe care plutesc sticlele cu mesaje lansate de naufragiați disperați. Pe unele nu le reperăm, iar în altele a pătruns apa și a șters textul.

CĂRȚILE DIN CARTE

*„Această deplină libertate ajunge
să echivaleze cu deplina dezordine.“*

J. L. BORGES

Prolog la „Invenția lui Morel“- Adolfo Bioy Casares,
Editura Humanitas, București, 2003

În povestirea „Cato“, Adolfo Bioy Casares constată: „(...)în orice carte cititorul o descoperă pe cea pe care dorește să o citească“ (A.B.C. – PĂPUȘA RUSEASCĂ, Editura Humanitas, 2003, p. 62). Afirmatia este în spiritul operei lui Bioy Casares, dar pare, mai degrabă, o metaforă ca aceea „carte de nisip“ a prietenului său Jorge Luis Borges. Și totuși el nu are în vedere vreo carte magică în care, deschizând-o, fiecare cititor găsește ceea ce caută; este o simplă observație, vizând orice carte deschisă de orice om.

Semioticienii explică rece acest fenomen: este vorba despre „distanța semantică“, un spațiu plasat între palierul conotativ și cel denotativ, locul unde se află o mulțime de „chei“ în care poate fi citit un semn.

Pentru a înțelege cum funcționează acest mecanism „miraculos“, vom pune în funcțiune modelul nostru, cel în care doi oameni comunică între ei prin intermediul unor cârpe colorate.

Să presupunem că omul care are casa la drum are de transmis un MESAJ, pe baza CODULUI convenit cu prietenul său, pentru a-l anunța

pe acesta că „vinde cineva carne”; pentru a realiza acest lucru, el trebuie să atârne pe sfoară o cârpă portocalie. Făcând acest lucru, mesajul este transmis corect și rămâne să urmărească doar reacția amicului său: dacă îl interesează – va coborî repede, dacă nu – nu.

În acest exemplu, palierul conotativ este reprezentat de mesajul „vinde cineva carne”, în timp ce pe palierul denotativ se află instalația sfoară-cârpă portocalie.

Pentru un spectator oarecare întreaga scenă poate să aibă și alte valențe. Un om fin va comenta calitatea materialului aninat pe frânghie; poate să i se pară o mitocănie cruntă faptul că acea cârpă a fost ruptă dintr-o draperie veche; urzeala atârând dezordonat, rămasă așa în urma sfâșierii, îl va impresiona în modul cel mai neplăcut. Ori poate acea bucată de pânză este dintr-un material nobil, cu marginile atent tivite; acest fapt îl va încânta. Și într-un caz și în celălalt mesajul nu este influențat în vreun fel, dar un spectator exigent a urmărit și alte detalii ale modului în care a fost transmis; detalii de ordin estetic, detalii din palierul denotativ.

Un al doilea spectator nu va fi deloc mulțumit, dacă locul în care a fost atârnată cârpa împarte sfoara în segmente aflate într-un raport incert între ele. Plasarea cârpei la mijlocul sforii ar fi adus un aport de stabilitate compoziției; dacă ar fi fost plasată în stânga, ar fi anunțat o posibilă viitoare prezență a altor cârpe-semn; dacă s-ar fi aflat mai în dreapta, ar fi fost ca un punct pus unei propoziții nerostite.

Cel de al treilea spectator ar fi fost, poate, mulțumit de modul neglijent, dar atât de „poetic”, în care fusese lăsată (parcă uitată) cârpa pe funie.

Un al patrulea spectator și-ar fi dorit o proporționare inteligentă a formei; un dreptunghi foarte lung ar fi fost ca o coloană fixată în cer și cu poalele fluturându-i în bătaia vântului; și plecând de la această idee, ar fi croșetat mult pe tema unicului sprijin plasat în cer și fluiditatea lumii de jos.

Toate aceste moduri de interpretare sunt conotații ale instalației cârpă-sfoară sau, în termenii semioticii, sunt conotații ale denotației. Fiecare spectator citește semnul într-un palier „special”, plasat între denotația și

conotația semnului, iar suma tuturor palierelor intermediare se numește „distanță semantică”. Și este foarte importantă: prin citirea în diverse paliere, mesajul sec se umple de nuanțe și capătă consistență.

Însă nu rareori lectura unui semn este defectuoasă; și nu din cauza imposibilității parcurgerii simultane a tuturor palierelor, ci din pricina ignorării tocmai a mesajului. Dacă ne vom opri doar la cel de al patrulea spectator, vom putea observa tentația lui de a da repede în lături mesajul real, de dragul unor broderii intelectuale; poate ar fi mers cu speculațiile mai departe și și-ar fi imaginat cârpa desprinsă de sfoara devenită „cer”; și ar fi văzut-o purtată de voia vântului și tăvălită prin cine știe ce coclauri; iar printre frumoasele sale deciptări nu mai poate fi loc și pentru prozaicul, dar adevăratul MESAJ: „vinde cineva carne”.

Și oricât ne-ar încânta lecturile nenumăratelor straturi ale unei lucrări, ele nu au valoare fără evidențierea MESAJULUI slujit de operă.

Derutant este atunci când MESAJUL lipsește.

Deseori se întâmplă să asistăm la explozii de entuziasm în fața vreunui obiect ori detaliu de arhitectură, urmate de exprimarea regretului că astăzi nu se mai fac lucruri atât de frumoase. Este admirată măiestria celui care a cioplit un capitel, dovedită în grația curbelor și în armonia formelor sculptate. Dar nu se discută semnificația aceluia capitel cu frunzele lui cu tot, și nici MESAJUL pe care îl poartă; și nu ar fi de mirare ca aceste omisiuni să nu fie voluntare, ci să se producă dintr-o reală necunoaștere a CODULUI.

Ne putem imagina o curte bine proporționată, bordată cu un șir de coloane; atmosfera mereu calmă și scara ei omenoasă o fac să fie foarte lăudată; arhitectul, autorul compoziției, este oferit ca exemplu tinerilor profesioniști, cu un ton în care se poate distinge dojana. Doar că, la o privire mai puțin superficială, se poate observa că ilustrul înaintaș nu prea avea habar de părțile constitutive ale unei coloane; fiecare tronson al ei are semnificații clare; or, modul în care maestrul suprapune secvențele dovedește o impardonabilă necunoaștere a vocabularului arhitectural elementar. Până la capăt, curticica își va păstra renumele grație lăudătorilor ei.

Obiectele capabile să-și transmită corect MESAJUL, dar executate cu mai puțină pricepere, nu se bucură de atâta laudă; doar „vechimea“ lor poate să le mai ridice nițel cota.

Obiectele care fac praf MESAJUL, dar sunt măiestru lucrate, vor stârni admirație; căci ele „încântă ochiul“, „bucură sufletul“ sau „emoționează“; aceste formule fac parte din retorica celor lipsiți de criterii, a celor lipsiți de aparatul necesar receptării mesajului purtat de obiect.

Gazda unei emisiuni tv își întreabă invitatul, dacă îi place arhitectura lui Marcel Iancu. Interviewatul, un om nebănuibil de incultură, dă un răspuns categoric: NU. Se poate discuta mult pe această temă, dar surprinde poziția categorică și mai ales argumentația care o însoțește: Domnia sa se arăta dezgustat de scările din marmură ale multor case din vremea lui Iancu, amintind că scările din casele boierești erau făcute din lemn (eventual dintr-o esență rară); prin urmare, scările din marmură nu pot fi decât mitocănești. Fără a comenta valabilitatea judecății sale, trebuie să remarcăm că toată arhitectura este redusă la un detaliu: scara; mai mult, arhitectura este redusă la materialul din care este realizat un detaliu. Acest mod de a judeca arhitectura trădează o slăbiciune pentru casele boierești luate „en gros“ ca modele, doar pentru simplul fapt că sunt „case boierești“ și fără a apela la alte criterii. Este practică aici compararea unui obiect de arhitectură cu un model socotit valoros „a priori“.

Dar cel mai important fapt este opacitatea persoanei la mesajul obiectului de arhitectură, din care nu sunt percepute decât fragmente dispartate.

Dacă dintr-o casă rămân doar câteva elemente (clanța de la o ușă, o bucățică de perete, câteva cioburi dintr-un geam și, mă rog, un fragment din scară), un arhitect decent nu s-ar încumeta să emită judecăți de valoare asupra construcției din care acestea făceau parte cândva. Dacă pe o partitură degradată se mai văd câteva note risipite pe pagină, un muzician nu se va aventura în a comenta calitățile melodiei. Și totuși iată că pot fi întâlnite aprecieri legate de o părticică a unui obiect de arhitectură, extrapolate la nivelul întregului sau chiar la nivelul operei unui arhitect ori al unei epoci.

Acest tip de abordare nu este cu nimic mai rășărită decât alta, auzită la o vedetă de televiziune, conform căreia filmul „Matrix reloaded” este mai bun decât filmul „Matrix”, deoarece are mai multe și mai spectaculoase „efecte speciale” (deși aserțiunea relatată intră la categoria celor mai descalificante gafe de decodificare).

În același timp, faptul că acele „case boierești” devin măsura valorii în arhitectură se încadrează și într-o altă categorie de probleme, apărute în procesul de receptare a mesajului: utilizarea unui cod nepotrivit. Se știe că arhitecții moderniști atacau violent manierismul decorativ dulceag ce dominase mult prea mult timp arhitectura. Mai nimeni nu avea habar la ce folosesc buchetele de flori din ipsos de pe pereți și tavane, dar casele continuau să arate ca niște grădini de zarzavat cu monstruleți zglopii printre răsaduri. Modernismul venise să înlăture glazura grotescă de pe case și declarase decorarea casei un gest criminal. Modernismul punea punct coșmarului decorativ care transformase arhitectura în simplu suport pentru exhibiții sculpturale luxuriante. Ținând cont de toate acestea, compararea unui manifest (modernismul) cu obiectul contestației lui („casa boierească”) nu este posibilă și nici cinstită; sunt „specii” diferite. Decriptarea unui mesaj cu ajutorul unui cod impropriu este o metodă deseori utilizată în comedii; rezultatul neînțelegerilor, bine speculat, are un haz suculent; din păcate, când este vorba despre arhitectură, comedia erorilor nu provoacă nici pe departe râsul.

O biserică ortodoxă ilustrează bine modul în care arhitectura își poartă mesajul. Aparent paradoxal, toate datele necesare ridicării unei biserici se află în Biblie. Este „paradoxal” deoarece nu apar nicăieri indicații explicite, nu este descrisă nicăieri forma edificiului (așa cum se întâmplă în cazul Templului din Ierusalim). Dar o biserică este chiar Biblia transpusă în limbaj arhitectural; ea descrie, în forme construite, viața lui Isus pe Pământ; ea este drumul oricărui om spre mântuire; un drum care începe în Pronaos, vegheat de cei 12 apostoli reprezentați de 12 coloane și continuă prin învierea marcată de Naos. O serie întregă de alte semne (cei patru Evangheliști din colțurile Naosului, Ospățul ceresc ce învâluie Naosul și Altarul ș.a.) vin să completeze Cartea scrisă în piatră.

Faptul că mesajul Bisericii nu este receptat se poate explica prin simpla necunoaștere a „codului”. Și în această situație, spectatorii (mai ales cei neacomodați cu credința) se vor concentra doar pe aspectele formale ale construcției (importante și ele, dar neesențiale în comunicarea propriu-zisă a mesajului), dezvoltând, eventual, teorii personale.

O grijă pentru dimensiunea estetică a obiectului este întotdeauna binevenită (dacă nu chiar necesară); dar o cantonare în forme și ignorarea mesajului pe care acestea îl transmit anulează rostul construcției.

Poate există RECEPTORI pretențioși care nu acceptă MESAJELE decât dacă sunt purtate de materiale nobile, de „milieuri” ori de „macrameuri”. Desigur, MESAJUL nu este afectat de tipul materialului, atâta timp cât materialul nu este parte a CODULUI. Dacă o pânză de bumbac colorată ar semnala că acea marfă este ieftină, iar o bucată de postav de aceeași culoare ar însemna că marfa este scumpă, atunci se înțelege că tipul de material folosit trebuie neapărat acordat cu sensul MESAJULUI. Altfel, materialul este un simplu suport și se poate discuta despre el doar în palierul denotativ al semnului.

Dar sunt RECEPTORI scorțoși, obișnuiți cu MESAJE livrate în ambalaje luxuriante, și nu înțeleg din MESAJ decât înfloriturile suportului. Imposibilitatea disocierii MESAJULUI de suportul său poate conduce la condiționarea acceptării MESAJULUI de calitatea suportului.

Nu se poate aprecia valoarea unei picturi după suportul ei și nici muzica nu are de suferit dacă a fost scrisă pe o hârtie ieftină. Cărțile lui Kurt Wonnegut au fost răspândite prin gări, în ediții ieftine, până să fie tipărite pe coli de hârtie bună, strânse între coperti din „piele naturală”. Nici ziarele, care publicau romanele lui Balzac în foileton, nu ofereau un suport mai nobil.

Unui spectator neinițiat în taina CODULUI celor doi vecini nu-i va rămâne decât să comenteze forma, culoarea ori poziția pânzei pe frânghie. Nu e vina lui; o vină poate să apară doar atunci când crede și încearcă să-i convingă și pe alții că acea cârpă de pe frânghie nu e decât o cârpă pusă pe o frânghie.

DESPRE CEI CARE PĂSTREAZĂ OBIECTE VECHI CA SĂ UITE TRECUTUL

*„(...) formele de cult, în secolul trecut,
s-au transformat în cultul formelor;
celebrând ritul fără ritual
al adevărului artistic.”*

LUIS FERNANDEZ-GALIANO

AV Monografias, Madrid, 2002, nr. 95, p. 3

Insistența pe calea decriptării SEMNALELOR, în condițiile necunoașterii CODULUI, poate conduce la imaginarea unor instrumente năstrușnice, capabile de oarece rezultate; rezultate false, dar, oricum, este mai mult decât nimic.

Un bun exemplu de utilizare a unui COD FALS în tentativa de decriptare a MESAJULUI este impunerea „vechimii” unui OBIECT-VEHICUL ca un criteriu important în stabilirea valorii.

Condiționarea receptării unui MESAJ de o anumită caracteristică a VEHICULULUI camuflează necunoașterea CODULUI. Se presupune, din motive para-culturale, că un MESAJ valoros nu poate sosi decât cocoțat pe un VEHICUL de un anumit fel. Este același tip de asociere precum „citirea” unui om după marca mașinii din fața casei ori după hainele purtate.

În orice epocă se produc opere de artă valoroase, dar și foarte multe lucrări mediocre sau lipsite de orice urmă de valoare. Indiferent de clasa în care se plasează, toate îmbătrânesc în aceeași măsură, iar vechimea nu le conferă automat un plus de valoare. Mai mult, în timp, criteriile după care au fost catalogate pălesc, sunt uitate, sunt viciate sau nu mai sunt înțelese; greutatea de a mai face judecăți, în aceste condiții, favorizează introducerea de criterii străni, dintre care cel mai uzitat este „vechimea“.

Există, într-adevăr, obiecte de cert interes istoric, de interes științific sau cu valoare sentimentală; dar obiectele nu sunt cu nimic mai bune ori mai rele acum față de momentul producerii lor. În ciuda acestui raționament de bun simț, multe obiecte capătă, o dată cu scurgerea timpului, un prestigiu nemeritat. Procesul prin care se ajunge la acest rezultat este simplu: atunci când sucombă orice tentativă de a utiliza un COD cunoscut RECEPTORULUI, când nu există criterii de evaluare apare „cheia fermecată“, șperaclul universal – **vechimea**.

Uimitoare este doar nonșalanța de care dau dovadă persoane respectabile atunci când se avântă în argumentări elucubrante, bazate pe inexistentul criteriu oferit de vechimea unui obiect. Onorabilizarea prin învechire este o metodă veche, dar nu și onorabilă.

Operele care au trecut neobservate sau poate prea puțin observate de contemporani sunt cazuri ce se cer judecate aparte. Recunoașterea târzie a valorii se poate explica prin acceptarea târzie a unor criterii de judecată, dar și prin aplicarea unor CODURI de lectură false.

Vechiul a devenit o adevărată fixație intelectuală. Oameni respectabili, cu discernământ, devin brusc neajutorați în fața vechiului; criteriile nu mai funcționează și simțul măsurii se evaporă în fața vechiului privit cu adulație.

Multe „țesuturi urbane“ constituite, dar nestructurate, exercită o fascinație, greu de înțeles, ce le transformă, în ochii multora, în spații aproape sacre, intangibile. Acest fapt îmi amintește de o reclamă a cărei acțiune era plasată peste mulți ani, în viitor, când niște arheologi descoperă o butelie din sticlă a unei cunoscute băuturi răcoritoare; acea butelie devine centrul atenției într-un muzeu, fiind considerată o „operă de artă

genială“. De fapt, toate hâburile, de care ne dispensăm cu inima ușoară astăzi, riscă să devină poli ai admirației generațiilor viitoare, dacă cineva va avea norocul să scoată la lumină comorile dintr-o groapă de gunoi.

Se întâmpla ca, pe la marginea orașului, oamenii să-și ridice case ori biete cocioabe cum și pe unde le cășuna. Astăzi, încercăm să descifrăm înțelesuri adânci și algoritmi de gândire acolo unde construcțiile au fost trântite, pur și simplu, la întâmplare, dacă nu la beție.

Nu mă refer aici la așezările structurate, la cetățile în care habitusul a făcut legea ordonând construcțiile, ci la locurile de pe lângă ele, din afara limitelor, unde au poposit oameni și unde și-au înjghebat niște adăposturi devenite, mai târziu, case; mă refer la extra-periferia fără reguli, dar căreia i se inventează „concepte de locuire“. Aceste zone au fost înglobate de orașe prin expansiunea lor nesănătoasă și, lăbărțându-se într-una, le-au transformat, chiar, în zone semi-centrale (dacă le raportăm la dimensiunile uriașe ale orașelor). A păstra aceste „relicve“ seamănă cu „teaurizarea“ primilor botoșei ai cuiva: nu-i mai încalță nimeni, nu se mai uită nimeni la ei, dar ocupă un loc printr-un colț al casei; nici măcar nu stârnesc amintiri căci mai nimeni nu are amintiri din vremea botoșeilor și, chiar dacă ar avea amintiri, ele ar fi asociate doar cu umezeala neplăcută a scutecului.

La ce bun trebuie păstrată o zonă lipsită de orice valoare ? Fără valoare culturală, fără valoare funcțională, fără valoare emoțională; doar cu oarece valoare istorică merită păstrat ceva ?

Trebuie să păstrăm inelul bunicii, dar teaurizăm și toate capacele de bere din vremea ei pentru că ar avea, din punct de vedere istoric, aceeași valoare ? Oricine are discernământ este tentat să spună că nu.

Un muzeu poate păstra câteva exemplare din fiecare obiect, îndeplinindu-și astfel rolul de „capsulă a timpului“, dar nu păstrează toate obiectele din lume. Există și indivizi care adună TOT, dar, atunci când sunt depistați, sunt repede internați în spitale de specialitate.

Societățile tradiționale nu se împiedicau, în acest fel, de istorie; nu păstrau orice piatră care se întâmpla să fie nițel mai veche; istoria era altfel înțeleasă și, într-adevăr respectată, fără să fie nevoie de gesturi patetice sau doar teatrale. Mai mult, dacă le stătea în cale o construcție

ce nu le mai era utilă, se dispensau de ea în modul cel mai firesc cu putință, folosindu-i, eventual, piatra la ridicarea altor case. Exagerata pasiune contemporană pentru lucrul vechi i-ar face pe unii să declare un astfel de gest drept „vandalism“. Pentru cei de atunci era un gest normal. Casele cu adevărat importante erau păstrate cu sfințenie, chiar dacă erau supuse unor permanente reconsiderări.

Multe „monumente antice“ s-au metamorfozat în „monumente medievale“, fără să se rușineze cineva, și aceste porniri nu-și aveau originile în „incultură“, ci în discernământ și în bunul simț neprefăcut.

Nu poate fi păstrat un „țesut istoric“ în absența valorii lui. Când este vorba despre un țesut urban aberant, „respectarea“ lui devine un moft nerezonabil și singurul mod de operare într-un astfel de spațiu nu poate fi decât unul care îl corectează, care șterge derapajele și introduce ordinea. Într-un țesut urban valoros se operează cu măsură, pentru a nu-l altera ci, mai mult, pentru a-l proteja. De aceea, la începutul unei operațiuni în corpul unei așezări trebuie stabilit dacă este vorba de un sit valoros sau nu. Faptul că este vechi nu-i conferă automat valoare; și o acnee poate fi mai veche și asta nu-l liniștește și nici nu-l bucură pe purtătorul ei; și așezările trec prin etapa acneei care, ca și la om, se curăță și lasă în urmă un ten frumos; și nu cred că este cineva dornic să o „conserve“ ca pe o etapă istorică ce musai trebuie etalată.

O altă idee, ce cochetează cu delirul, este cea conform căreia atunci când este curățat un loc pe care domnește brambureala, trebuie preluată, în noua lucrare, dezordinea „poetică“ specifică lui și care tocmai a fost înlăturată. În primul rând: de când dezordinea poate fi specifică unui loc (altul decât haosul)? Apoi: operațiunea urmărește tocmai înlăturarea dezordinii și instaurarea ordinii și nu consolidarea nebuniei.

Dacă o stradă cu „loturi“ a fost demolată, pe motiv că nu mai era viabilă, și urmează să se construiască acolo un volum destinat altor funcțiuni decât cele anterioare sau menit unui alt mod de viață, ce parte a creierului unui om trebuie să facă scurtcircuit ca să se apuce să tronsoneze noua construcție, doar pentru „a aminti de vechea lotizare“, falsificând jenant atât trecutul, cât și prezentul? O asemenea abordare poate fi luată la fel de tare în serios ca și copilul care-l indică pe ursulețul

de pluș ca vinovat de răsturnarea farfuriei cu mâncare. Cei vechi erau remarcabili pentru sinceritatea gesturilor lor și nu pentru sclifoseli; cum poate cinsti o minciună pe față vremurile sincerității afișate ?

Și prea multe case sunt păstrate pentru că vechimea este singura lor calitate. Construcții urâtele cu ancadrame prost făcute, cu proporții oribile, acoperite cu decorații grotești sunt menținute cu o disperare greu de înțeles. Și în acest caz discernământul ar trebui să funcționeze. Dar nu. Sunt conservate case doar pentru simplul fapt că la ușa lor a bătut, în urmă cu mult timp, vreo personalitate; și chiar dacă se dovedește că a bătut din greșală, el căutând altă adresă, casa tot monument se cheamă că e.

Castelașele contemporane cu turnulețe, urmând această logică, vor deveni și ele „monumente“ peste ceva vreme; vechimea le va conferi statutul de „valoare inestimabilă“. Privirile urmașilor noștri vor fi desfătate de aceste capodopere și de Casa Poporului. În absența criteriilor se va întâmpla, cu siguranță, și asta.

Casele trebuie să aibă viață, altfel sunt simple carcase. Astăzi, e drept, ne-am specializat în îmbălsămări și împăieri de cadavre arhitecturale pe care le „parfumăm“ frumos ca să nu se simtă duhoarea.

Problema noastră nu trebuie să fie conservarea hoiturilor, pentru a avea „mărturie istorice“ și „material de studiu“, ci păstrarea tradiției, a sistemului de valori, a habitusului, adică, a vieții noastre și a vieții caselor noastre ca o continuare firească a vieții familiei și comunității noastre. O casă care nu mai servește vieții din ea nu mai folosește nimănui. Convertirea ei la funcțiuni pentru care nu a fost făcută nu înseamnă decât fardarea și rujarea mortului. Noi trebuie să încercăm să menținem viața și nu să ne obișnuim să trăim într-o morgă.

Conversile nu au darul de a ne lămuri de unde venim, care ne sunt rădăcinile și nici nu ne ajută să ne cunoaștem înaintașii. Ele golesc „ambalajele“ de conținut și anihilează rolul arhitecturii de martor al vieții. Cum unei păsări împăiate nu i se mai poate studia anatomia, nici într-o casă „convertită“ nu se mai pot deduce structurile care au generat-o. Prin conversie sunt puse niște ziduri la dispoziția unei funcțiuni care nu are nevoie de ele și între care se chircește incomod.

Conversia este un mariaj de nevoie, cu miri mirați că s-a întâmplat așa ceva.

Transformarea unui spațiu privat (un palat) într-unul public este un tic democratic de un gust îndoielnic care reduce construcția la statutul de obiectiv turistic.

Prizonieratul unei case în altă funcțiune seamănă cu gestul „romantic” și inutil de a păstra flori strivite între paginile cărților.

Mai există încă cetăți care trăiesc și își servesc și acum scopul. Și în acele cetăți sunt calculatoare, mașini și magazine, dar oamenii trăiesc în tradiția moștenită. „Modernizările” și „modernismele” nu le deranjează traiul. Lumea modernă este asimilată de cetate, așa cum au fost asimilate și celelalte valuri ale vremurilor; structurile tradiționale nu se pliază pe ele, ci le integrează sistemului.

Există, în alte locuri, „cetăți” prezervate ca muzee și clădiri transformate în altceva decât au fost; aceste locuri, din care viața a dispărut, nu pot stârni decât compasiune. Probabil că din milă cei vechi luau pietrele din casele părăsite și le aduceau în casele lor.

Continuitatea nu este validată de zidurile cele vechi, ci de păstrarea vieții celei vechi. Nobilii își etalau ascendența și onorabilitatea în galeriile cu portretele strămoșilor. Păstrând casa ei păstrau tradiția familiei și modul ei de viață la fel de importante ca și clădirea însăși. Convertirea casei în altceva (de exemplu: muzeu) ar fi însemnat uciderea ei, decicerea de tradiție și stingerea familiei.

Convertirea cetăților sau a caselor pare a fi, pentru intelectualul contemporan, un gest normal de prețuire a trecutului. Dar nu e.

De fapt, nu e decât „punerea batistei pe țambal”.

FĂRĂ DE COD

*„Încercări de a fructifica direcțiile
«moderne» ale clădirii în scopul edificiilor
ecleziastice au început târziu și
în ciuda unor realizări remarcabile
ale unor artiști importanți au rămas
în ansamblu la fel de fără succes
ca și încercările de a-i apropia
pe lucrători de creștinism.”*

HANS SEDLMAYR

Pierderea măsurii,

Editura Meridiane, București, 2001

Vom introduce, în modelul de comunicare propus, personaje noi: observatorii ocazionali. Printre aceștia, există cunoscători ai regulilor aplicate de EMITĂTOR în construcția SEMNALELOR care înțeleg MESAJUL; alții nu au habar de ceea ce reprezintă SEMNALELE recepționate, deoarece ei nu cunosc CODUL. Nu trebuie uitată o a treia categorie: a celor care cunosc doar fragmente ale CODULUI.

Și dacă cel mai periculos grup este cel al demi-cunoscătorilor, cele mai spectaculoase reacții le au necunoscătorii CODULUI. Aceștia vor recurge la metoda comparației, căutând similitudini cu SEMNALE cunoscute. În semiotică acest procedeu se numește „hipocodificare“

și principalul său păcat este faptul că oferă ca rezultat formulări evazive. Apelând la comparație se pot repurta succese relative, dar apropierea descifrării de sensul real al MESAJULUI implică o doză generoasă de șansă.

Codurile nu sunt , mai niciodată, suficient de facile pentru a se lăsa imediat descifrate. Un sistem de alarmare cu buciume poate fi unul foarte complex, furnizând, prin felurite sunete, o sumă întreagă de date: cât de mare este armata, cu ce armament este dotată, cine participă la campanie ș.a.m.d.. Multora, dintre cei care interceptează involuntar sunetele, CODUL le este necunoscut. Dar ei știu că de fiecare dată când au auzit buciumul, au urmat lupte. Asociind sunetul buciumului cu acțiunile armate, se poate înțelege esența neplăcută a MESAJULUI, chiar dacă sunt scăpate din vedere detaliile.

Abordarea comparativă – metoda hipocodificării – se află la îndemâna celor nefamiliarizați cu CODUL utilizat de EMITĂTORUL MESAJULUI. Ea este însă dependentă de prea mulți parametri incontrolabili pentru a fi o metodă solidă. Volumul și calitatea „bibliotecii de date” sunt hotărâtoare.

Pornind din acest punct, ne putem înscrie pe calea înțelegerii respingerii violente a „noului”.

La apariția unui SEMNAL inedit, a unei case noi, procesul declanșat este cel al „comparării”; și aici, un vector hotărâtor este „calitatea bibliotecii de date” utilizată ca martor în acest proces. Dar cel mai important lucru este că **se compară SEMNALE și nu MESAJE**. Cunoscătorii CODULUI au acces direct la MESAJ și nu sunt nevoiți să apeleze la decodificările aproximative furnizate de comparație, în timp ce ceilalți vor încerca să deslușească înțelesul SEMNULUI. Din acest motiv, un arhitect bine mobilat profesional nu are dificultăți în judecarea unei clădiri noi; punctul său de vedere nu este întotdeauna priceput și nici nu este în armonie cu al celor din afara profesiei, deoarece nu utilizează același procedeu de apropiere de MESAJ: în timp ce arhitectul se slujește de COD pentru a transforma SEMNALUL în MESAJ, ceilalți recurg la comparații între SEMNALE pentru a aproxima MESAJUL. Pentru a compara, se vor pune alături imaginea vizată și imagini din

patrimoniul judecătorului-chibiț. Și aceasta face ca accentul analizei să cadă în zona strict formală a obiectului-semn, în palierul DENOTATIV, iar MESAJUL întrezărit să nu aibă conturul bine definit. Este și motivul pentru care discuțiile între nespecialiști gravitează strict în jurul formelor.

Putem presupune că un om se naște într-un oraș nou. America ne oferă din plin astfel de exemple. El crește auzind laude la adresa orașului său și i se va induce ideea că acel oraș este frumos. El nu are ocazia de a cunoaște alte locuri nici măcar prin intermediul unor fotografii și pentru el frumosul este reprezentat doar de imaginile din fața ochilor săi. La maturitate, omul nostru pășește într-o cetate medievală; el nu are aparatul necesar pentru a judeca această experiență și recurge la metoda comparării, la hipocodificare: va alătura imaginile orașului său, purtate în minte, celor pe care le vede în acel moment. Greu de crezut că va găsi similitudini și, din acest motiv, va decide că cetatea nu este frumoasă, deoarece nu e ca orașul său. Normal: dacă orașul său este frumos, tot ce nu intră în aceeași matrice este urât. Limita „bibliotecii sale de imagini” îl va conduce spre concluzii greșite.

Un caz simetric este cel în care un locuitor al unei cetăți se vede pus în dificultate atunci când trebuie să judece prin comparație niște clădiri noi. Și aici, cea mai probabilă reacție este de respingere.

Nu numai arhitectura suferă din acest motiv; filmul și muzica sunt alte victime contemporane importante.

Receptorul de artă (publicul) are acces la MESAJUL artistic în măsura în care cunoaște CODUL. Necunoscătorilor de COD nu le rămâne decât șansa oferită de „hipocodificare”, de comparație. Handicapul accesului limitat la MESAJ, provenit din imprecizia metodei comparației, este amplificat de carențele unei „biblioteci de date” nu întotdeauna consistentă ori bine întocmită.

Trebuie să facem o paranteză, pentru a arăta că „metoda comparării” nu este doar „o proteză” destinată exclusiv celor care nu au, altfel, acces la MESAJ.

Un RECEPTOR cunoscător al CODULUI va utiliza aceeași metodă pentru a storce o cantitate cât mai mare de informație din SEMNAL, pentru a sesiza acele nuanțe fine ale MESAJULUI formulate vag ori

pentru a evidenția implicații neavute în vedere de EMITĂTOR . Dacă buciumașul auzit transmite SEMNALUL corect, dar ușor precipitat, RECEPTORUL inițiat va înțelege nu numai MESAJUL, dar comparând cu modul în care a fost emis același SEMNAL în alte ocazii, va remarca și starea de panică a EMITĂTORULUI, înțelegând mai bine gravitatea situației. Sau, poate, un RECEPTOR cu aplecare spre muzică ar aprecia mult acuratețea execuției la buciuum și sensibilă interpretare a liniei melodice, dacă în spatele ei nu ar sta un MESAJ care nu are darul de a predispuce la desfătări estetice.

Ținând cont de faptul că „aparatură de comunicare“ este tributar componentei umane, metoda comparației este afectată și de filtre emoționale inerente. SEMNALUL stârnitor de emoții în arhitectură seamănă cu mica prăjitură a lui Proust. Mai întotdeauna sunt detalii sau case asociate copilăriei, tinereții sau unor momente plăcute. O suprapunere de imagini capabile să emoționeze suficient de tare, încât să-l îndepărteze pe subiect de o receptare corectă.

Există o diferență semnificativă între acest caz și cel în care se apelează la comparații cu „o bibliotecă de date“ defectuos întocmită. Imaginile asociate unor momente plăcute nu fac parte neapărat din „biblioteca de date“ operativă a receptorului; pachetul de informații la care face el apel, în mod obișnuit, poate fi unul de cea mai bună calitate, dar există întotdeauna o zonă unde sunt strânse amintiri și imagini pentru care manifestă o slăbiciune și nu le poate judeca. Biserica din vecinătate, strada și maidanul adolescenței, prima casă rămân repere emoționale ce nu pot fi cu adevărat judecate lucid. Astfel de lucruri vor fi privite cu o indulgență ușor de înțeles și cântărite cu o altă măsură decât cea obișnuită.

Dar și acest tip de analiză virează, fatal, tot spre palierul DENOTATIV. Înțelenirea discuțiilor în aspectele fizice, strict tehnice ale produsului artistic, poate lăsa impresia sau poate întări convingerea că arta doar atât înseamnă.

MESAJUL, încărcătura transportată în timpul comunicării (CONOTAȚIA) are, la rândul ei, o latură denotativă livrată simultan cu cea conotativă. MESAJUL, atunci când este vorba despre biserici, este dominat de filonul său teologic. Dacă ar fi să traducem această afirmație în limbajul semioticienilor, am putea spune că din CONOTAȚIA semnului

biserică se desprinde o conotație a CONOTAȚIEI (mesajul teologic) și o denotație a CONOTAȚIEI (mesajul arhitectural). Cu alte cuvinte, **mesajul bisericilor este compus dintr-un mesaj teologic și un mesaj arhitectural.**

Preoții au acces la acea parte din mesajul purtat de un obiect de arhitectură în care sunt depozitate informațiile teologice. Restul mesajului, cuprinzând elementele de vocabular arhitectural, nu le mai este la fel de accesibil. Pentru descifrarea acestui calup de informații ei sunt nevoiți să recurgă la o abordare „textuală” a mesajului, la hipocodificare. Acest proces, fiind unul de comparare, depinde de calitatea setului de informații (în cazul de față este vorba de un set de imagini) utilizat ca martor al analizei; dacă setul de informații este unul valoros, prin comparare se va putea deduce destul de bine calitatea unui obiect supus judecății; dar, dacă setul de informații este unul de o calitate îndoielnică, atunci prin comparare se va ajunge la concluzii aberante.

Utilizarea comparației unor elemente strict formale poate juca feste monumentale. Așa au pățit și cei grăbiți să lanseze sintagma „gotic moldovenesc”, legând-o de bisericile construite de Ștefan cel Mare și de Petru Rareș.

Limbajul adevăratei arhitecturi gotice este argotic și cere o oarecare pregătire pentru a putea fi folosit sau înțeles; mesajul este disimulat cu ajutorul elementelor decorative și încifrat în geometria subtilă a volumelor și a spațiului.

Arhitectura bisericilor moldovenești din vremea lui Ștefan și, mai ales, din vremea lui Rareș, căreia i se atribuie valențe „gotice”, vine dintr-o altă direcție și parcurge o cale cu totul diferită. Mesajul său explicit și accesibil în cadrul unui discurs apăsător se plasează în altă parte față de esența arhitecturii gotice.

Goticul se dispensează de figurativ plonjând spectaculos într-un abstract pur, în timp ce arhitectura moldovenească este narativă.

Goticul occidental și arhitectura bisericilor moldovenești sunt două moduri de manifestare distincte ce pornesc dintr-un trunchi comun. Atașarea arhitecturii moldovenești la cea gotică este nedreaptă și abuzivă; corectă ar fi luarea lor în considerație ca ramuri cu importanță egală ale aceluiași trunchi. Diferența de plasare în timp îi poate arunca în confuzie

pe sclavii diacronismului, îndemnându-i să creadă că goticul a fost „importat” și „implementat” în arhitectura moldovenească. Mai firesc ar fi să ne gândim, mai întâi, la surse sau condiții comune sau similare care au îmbrăcat forme de exprimare apropiate. Plasarea la diferență atât de mare în timp poate fi un argument puternic împotriva unei filiații între gotic și arhitectura bisericilor moldovenești.

Când Balș definea arhitectura din vremea lui Rareș ca „a lucra bizantin cu mâini gotice” nu înseamnă că devoala un adevăr pe care numai el îl știa, ci că exprima un punct de vedere în cuvinte bine alese. Mulți nici măcar nu au înțeles mare lucru din aceste cuvinte, atâta vreme cât cred că Balș se referea la „mâna de lucru” poloneză (catolică – deci gotică) angajată să înalțe aceste construcții. Balș vorbește despre „habitusul” gotic. Or, similitudinile între cele două arhitecturi își au rădăcinile doar în „habitusurile” similare, plasate în locuri diferite la o distanță mare în timp.

Goticul înseamnă o tehnologie avangardistă, costisitoare și cronofagă, în timp ce arhitectura moldovenească este remarcabilă prin avangardismul său conceptual; ambele au căutat soluția ideală pentru lăcașul de cult, dar în Occident a fost aleasă calea extravertită în timp ce în spațiul nostru a fost păstrată calea introvertită.

Pentru arhitectură, reușita procedurii de apropiere de MESAJ prin comparații este vital. Fără acesta, gesturi banale (ca intrarea într-o clădire ori reperarea scărilor) nu s-ar putea face. Bararea voluntară a accesului la înțelegerea vagă a MESAJULUI prin comparare transformă construcția într-o „gaură neagră” arhitecturală, cu o „gravitație” atât de mare, încât nu permite SEMNALULUI să fie emis către RECEPTOR, prăbușindu-l în sine.

Dar nu numai identificarea elementelor funcționale (din palierul DENOTATIV) se cere isprăvită cu bine. Bisericile vor trebui să fie recunoscute ca ceea ce sunt, indiferent de consistența „bibliotecii de date” a RECEPTORULUI. Trebuie ca oricine să poată recunoaște o biserică din aglomerația de forme a orașului. Nu se poate conta întotdeauna pe cunoașterea CODULUI utilizat de arhitect și, în aceste condiții, orice om din orice spațiu cultural **trebuie** să poată recunoaște

o biserică. O biserică este **altceva** față de tot ceea ce o înconjoară și acel **altceva** trebuie să fie recunoscut ca fiind biserică.

Ratarea recunoscutibilității înseamnă anularea oricărei valori arhitecturale a construcției.

... MODELE ...

Utilizarea comparației ca unică metodă de analiză este calea cea mai sigură spre anchiloză. Având ca reper un model fizic sau un grup finit de modele fizice, toate obiectele noi sunt nevoite să le semene cât mai bine; altfel, noul produs este catalogat ca inadecvat. Prin comparare nu se poate ajunge la „rezultate mai bune“ ci, în cel mai bun caz, la „același rezultat“ sau, mai probabil, la entropie. Cu fiecare nouă generație, replicile vor pierde informație față de cea anterioară și vor fi tot mai sărace, tot mai caricaturale.

Pentru că metoda comparației este practică atunci când CODUL nu este cunoscut, devine important felul în care au fost selectate modelele. Este probabil ca acele modele să-și fi câștigat arbitrar statutul și, în această situație, valoarea modelului nu este nici pe departe garantată.

Cunoscând CODUL, EMITĂTORUL își poate permite orice inovație în cadrul regulilor, iar RECEPTORUL poate judeca prin mijloace obiective corectitudinea SEMNALULUI și poate sancționa abaterile de la COD.

În cadrul CODULUI libertatea este absolută. Pot apărea permanent formulări inedite și articulare surprinzătoare ale SEMNALELOR. EMITĂTORUL își poate exercita liber creativitatea. RECEPTORUL se poate bucura de spectacol doar dacă va cunoaște CODUL. Altfel, el trebuie să compare SEMNALELE cu ceva ce a mai văzut. Un astfel de RECEPTOR este veșnic opac la nou și veșnic nefericit, strângându-și în brațe modelul său tocit și prăfuit.

Adepții „metodei comparației“ (sau cei condamnați de propria lor ignoranță să recurgă la acest procedeu) își ascund handicapul în spatele

unei „tradiții“ nedefinite. O tradiție mumificată, o tradiție înecată în replici fără sfârșit, o tradiție unde comunicarea înseamnă un zumzet neinteligibil și tot mai stins.

Adevăratele limite nu se găsesc în chingile unor „imagini-model“, ci în limitele CODULUI. Imaginile utilizate ca „etalon“ înfățișează SEMNALE transportate de VEHICULE și nu MESAJE. MESAJELE pot fi relevate doar de COD. Din model se extrage pentru comparație doar latura strict formală, adică partea cea mai vulnerabilă și discutabilă a semnului, supusă eroziunii.

Există, la polul opus, și clasa celor care recurg la comparație pentru a valida doar ceea ce nu s-a mai văzut, cei care promovează fără discernământ doar noul. În dicționar, acestei definiții îi corespunde cuvântul „snob“.

Tabăra „progresiștilor“ (adică a celor care privesc doar „înainte“, spre viitor sau, mă rog, spre ce consideră ei că înseamnă viitor), tabăra celor lipsiți de „prejudecăți“ atacă violent orice racord la tradiție și declară că lumea începe cu ei. Acest grup devine brusc conservator atunci când, după ce au reușit să impună propriul lor sistem, se ridică un nou val și intră în scenă o nouă generație care are ca scop ștergerea „operei celor consacrați“ vânturând aceleași slogane și invocând „progresul“. Și ei practică tot comparația, dar o fac doar pentru a ști de ce anume trebuie să se delimiteze. Și acesta este tot un semn clar al necunoașterii CODULUI.

„Progresiștii“ nu doresc abolirea tradiției, ci instaurarea unei „noi tradiții“; o „altă tradiție“ respectabilă, o tradiție nășită de ei, ce nu trebuie schimbată și în fața căreia argumentele legate de „progres“, care stătuseră și la baza propriului lor demers, nu mai sunt legitime.

A doua tabără este cea a „tradiționaliștilor“ înverșunați sau cea a celor acriți în tradiția fetișizată. Aceștia se lasă ușor identificați prin semne exterioare afișate ostentativ: cojoace ce trăsnesc a oaie (sau a igienă precară), haine eminate „țărănești“ cusute neapărat în casă și spălate la râu sau măcar cu săpun făcut tot în casă; și ca toți extremiștii, ei își duc consecvența până în prăsele: pijamaua este înlocuită cu un cămeșoi din in aspru, dar brodat delicat, mănâncă mămăliga tăiată cu sfoara sau pâine neagră coaptă la țest, gătesc numai „bucate“ tradiționale (normal) pe

care le consumă din străchini (bineînțelese) din lut, beau numai vin „de țară“ (pe care îl numesc „vin curat“).

Vestimentația și gastronomia au suferit permanente schimbări de-a lungul timpului. Și hainele, și „cărțile de bucate“ au suferit permanente revizui, aliniindu-se fără stânjenală „modelor“. Nimeni nu s-a gândit să le înghețe la un moment dat și să refuze violent orice intervenție din exterior. Până astăzi. Nu se respectă tradiția în acest mod, ci este înghețat artificial un moment ales arbitrar, anulându-i dreptul natural la mișcare. „Tradiționaliștii“ucid tradiția în numele iubirii lor. „Tradiționaliștii“ transformă tradiția într-o mumie, afirmând (și poate crezând) că astfel o pot menține în viață. „Tradiționaliștii“ transformă tradiția într-un exponat. Societățile tradiționale sănătoase au asimilat noutățile pe care le-au adaptat sistemelor lor de valori și nu invers. Fiind vorba de simple obiecte, simple ustensile menite să le ușureze viața, societățile tradiționale vii nu au făcut caz pe această temă. Doar „gânditorii materialişti“ cred că obiectele pot influența morala sau pot avea un rol determinant asupra sistemului de valori. Iar cei ce se agață ca niște disperați de obiecte, crezând că în acest fel apără tradiția, se dovedesc tot niște „gânditori materialişti“ care găsesc valabilă relația dintre niște lucruri și morala unei societăți.

Obsesia obiectelor vechi este, în esență, tot un cult contemporan al artefactelor și își are originea în aplecarea „romantică“ spre „estetica ruinelor“. Coloanele, pietrele, fragmentele din decorație formează în Romantism o scenografie fără legătură cu spațiul din care ele făceau parte cândva. Fragmentele sunt recompuse într-un colaj cu veleități estetice, dar purtând un mesaj străin celui inițial; e ca și cum s-ar compune un text coerent din cele câteva cuvinte rămase lizibile pe un manuscris aproape șters; se pot compune, în acest mod, o mulțime de mesaje, dar fără să aibă legătură cu cel pierdut. Preluarea obiectelor funcționale și transformarea lor în obiecte cu valoare estetică înseamnă falsificarea tradiției prin înlocuirea ei cu ceea ce credem noi că înseamnă tradiție.

Acești „tradiționaliști“, opuși „progresiștilor“, dar la fel de amuzanți, sunt doar utilizatorii unei recuzite căreia îi atribuie valențe pe care aceasta nu le are. Ei seamănă cu personajul principal din filmul *Psycho* care se îngrijește cu sârg de cadavrul mamei sale pe care tot el a ucis-o.

CANTITATEA ȘI CALITATEA

*„(...) potrivește-ți gestul după cuvânt,
cuvântul după gest, ținând seama
mai ales de un lucru: să nu întreci
măsura lucrurilor firești.(...) Dar întrecând
măsura, sau neîmplinind-o, chiar dacă-l
faci să rădă pe cel nepriceput, nu poți decât
să-l amărăști pe cel cu pricepere sănătoasă,
iar judecata acestuia unul, se cade
să recunoști, trebuie să precumpănească
un teatru întreg de alde ceilalți.“*

SHAKESPEARE

Hamlet [III, 2]

Ne întoarcem la CODUL instituit de cei doi prieteni; cu ajutorul cârpelor colorate se poate anunța prezența unui negustor și tipul de marfă pus în vânzare. Din varii motive, omul de pe deal are nevoie de mai multe detalii legate de marfă, pentru a ști dacă merită să străbată atâta drum sau nu. Primele detalii se leagă de aspecte cantitative. Pentru aceasta trebuie să apară în cod elemente care să indice „mult-puțin“ și „mare-mic”.

Se poate stabili un singur semn pentru „mult și mare“ și altul pentru „puțin și mic“. Dar o astfel de abordare poate naște confuzii: dacă sosește

un geambaș, omul nostru va vedea un semn care poate însemna „puțini cai” sau „cai mici” (în acest caz, este foarte probabil ca interpretarea să fie „cai tineri” – mânji) ori un alt semn care poate însemna „mulți cai” ori „cai mari”. Este un motiv suficient pentru a alege semne diferite pentru cantitate și gabarit.

Ideogramele japoneze ne furnizează un model de reprezentare a cantității: dacă e vorba de un cal se va scrie un semn care îl desemnează, două semne înseamnă „niște (câțiva) cai”, iar trei semne reprezintă un mare număr de cai. Înlocuim ideogramele cu pânze în culoarea adecvată și această aproximare devine acceptabilă în cadrul codului nostru..

Pentru gabarite, lucrurile sunt mai simple: dimensiunile pânzei vor fi proporționale cu dimensiunile obiectului semnalat.

Orice copil, când vorbește despre ceva mare, își desface larg brațele; din contră, atunci când vine vorba de ceva mic, își apropie palmele. Aceste gesturi, mai mult sau mai puțin ample, se regăsesc la toate vârstele; chiar și vocea se îngroașă și vocalele sunt lungite, pentru a rosti „mare”; vocea se subțiază ori devine șoptită când spune „mic”.

Semnalizarea dimensiunilor este însoțită de gesturi pe măsură.

Ca de obicei, stabilirea a „ceva mare” sau „ceva mic” se face, într-un anume fel, prin raportarea la sine. Un copil vorbește despre „un om mare”. „Mare” față de ce ? Față de el – copilul, bineînțeles. La rândul lor, maturii spun: „copil mic”. „Mic” față de un adult.

Dar raportările nu sunt făcute la gabaritul omului, la „scara umană”, ci la măsurile cu care s-a acomodat un individ. Pentru un boier din părțile noastre, palatul Belvedere din Viena trebuie să fi trecut drept o construcție „mare”; un nobil francez, obișnuit cu palatele pariziene ori chiar cu propriul palat, n-ar fi fost la fel de impresionat la vederea aceleiași clădiri; din punctul său de vedere, este un edificiu „mic”.

Din acest motiv, „mic” și „mare” nu sunt referințe serioase atâta timp cât nu este definită structura la care se raportează.

Spre deosebire de sistemul nostru de semne, unde comunicarea, din acest punct de vedere, este precisă, în cadrul altora se creează o serie de asocieri care transformă indiciul cantitativ într-un indice calitativ. Prin formula „un om mare” nu se înțelege neapărat „un individ supraponderal”,

ci „un om important”, „un om celebru” ori „un om inteligent”; sintagma nu este, în principiu, atât de aproximativă, încât să permită decodificări pe o plajă atât de largă, dar ea a alunecat spre aceste înțelesuri. Apoi, expresia „grasă și frumoasă” (prea puțin pe gustul zilelor noastre) se transformă, în cazul arhitecturii, în „mare și frumoasă”; „mică” nu poate fi decât, în cel mai bun caz, „cochetă” ori „drăguțică”.

„Mare” și „frumoasă” par să fi format un binom indestructibil. De la casele de locuit până la biserici, toate construcțiile trebuie să aibă un volum remarcabil pentru a putea fi catalogate ca frumoase; mărimea este văzută ca un ingredient necesar atunci când este urmărit frumosul.

Gabaritele pot însoți doar ierarhiile; dimensiunea poate marca poziția în cadrul unei ierarhii. Din profilul cetăților (dar și al satelor) se detașau volumele bisericilor, marcând importanța lor comparată cu celelalte construcții. Mai recent, prin unele sate, noile case (ale celor mai înstăriți gospodari) se iau la întrecere cu bisericile și acoperișurile lor lasă în urmă turlele. Altădată, o asemenea atitudine era de negândit.

Așezările tradiționale respectau ierarhia și își calibrau construcțiile în funcție de ea: prima era biserica, urma palatul nobilului, apoi veneau casele oamenilor importanți și restul construcțiilor. Profilul rezultat era cel al unei movile.

Orașele contemporane respectă într-o câțiva relația volum – poziție în ierarhie. Doar că bisericile (ca și Biserica) ocupă o poziție oarecare în această structură, uneori dând senzația că este paralelă cu ea; clădirile de birouri sunt cele care domină orașele, iar locuințele (chiar dacă au gabarite pe măsura proprietarilor) sunt grupate pe zone, după statutul social al celor pe care-i adăpostesc. „Palatul” nu mai este învăluit de casele „supușilor”, ci răsar zone în care sunt masate „palatele” și zone întinse destinate celorlalți, într-un straniu proces de segregare. Mai mult, există clădiri uriașe în care sunt înghesuite apartamente nu foarte spațioase, dar scumpe. „Clădirea mare”, turnul, devine un volum reprezentativ pentru un grup al cărui numitor comun îl reprezintă posibilitatea de a achiziționa un apartament acolo. Chiar dacă apartamente similare se găsesc la prețuri mult mai mici în locuri anonime, „locuința din turn” este importantă prin ceea ce reprezintă clădirea din care ea ocupă o frântură.

Altădată, nobilul locuia într-o reședință amplă, menită să-l reprezinte; astăzi, potențații noilor vremuri pun mână de la mână să ridice o construcție capabilă să copleșească.

Bisericele fac parte din două structuri ierarhice la care se și raportează: una vizând ierarhia locului (a sitului) și ierarhia Bisericii (ca instituție). Dacă este clar că biserica este (sau ar trebui să fie) cea mai importantă clădire a așezării (și cea mai mare), ea trebuie să se raporteze și la poziția ei în cadrul Bisericii (instituției) căreia îi aparține; o biserică de parohie nu poate fi mai amplă decât o Catedrală Episcopală, chiar dacă acea catedrală se află la o distanță care face imposibilă o comparație imediată; la fel, nici o Catedrală Episcopală nu trebuie să depășească dimensiunile Catedralei Mitropolitane căreia i se supune; evident, peste mărimea Catedralei Mitropolitane se află Catedrala Patriarhală. Aceasta este ierarhia Bisericii Ortodoxe; o gradare similară se întâlnește și în cadrul Bisericii Catolice. Din păcate, frenezia construcției de biserici face ca multe dintre ele să uite de nevoia plasării acolo unde le este locul; multe biserici de parohie ajung să privească de sus Catedralele Mitropolitane.

Pe de altă parte, se vehiculează ideea conform căreia Catedrala Patriarhală trebuie să-și caute modelul în bisericuțele de sat; și acest lucru în numele unui „specific local“ neclar, dar invocat într-o veselie. Mărimea a însoțit întotdeauna (și trebuie să însoțească) ierarhia Bisericii. O Catedrală Patriarhală trebuie să domine, inclusiv prin volum, toate bisericile pe care le ordonează.

AALTO ȘI DRAMA AUSTRALIANULUI

*„Bănuiesc că am venit pe lume
pentru a ridica ode Extraveralului.“*

RADU COSAȘU

Revista DILEMA, nr. 543

Secolul XX a fost tulburat de curente artistice năvalnice, ce se înghesuiau la rampă pentru a se declara care mai de care mai revoluționare, contestând tot ce se petrecuse până atunci și anunțând, fiecare, instaurarea adevăratei arte.

Arta arăta ca Pamplona de ziua Sfântului Fermin, doar că în loc de tauri se dăduse drumul pe străzi la manifeste.

În hărmălaia iscată, se auzeau voci care cereau cu vehemență încetarea comunicării. Refuzul comunicării ar însemna, cred, distrugerea canalului de comunicare și amuțirea ostentativă; se presupune că dacă un pictor recurge la acest gest radical, el se lasă de pictat și se orientează spre o altă îndeletnicire; dacă pictează în continuare, iar lucrările sale sunt declarate manifeste împotriva comunicării, el comunică totuși ceva: comunică dorința de a nu comunica; și, de regulă, o comunică foarte zgomotos.

Alții se răfuiu cu „limitele CODULUI“. Și în lupta cu limitele s-a adoptat tactica saltului peste ele în teritoriul „virgin“, dar sterp al haosului.

CODURILE, considerate epuizate, au fost date la spate și s-a trecut la inventarea altora sau au fost desființate fără a mai fi înlocuite.

Scăpând de COD și de grija MESAJELOR, mediile artistice și-au îndreptat atenția spre noi orizonturi. Avangardiștii basculau între „arta pură” și „arta angajată (politic)”, iar în colimatorul celor mai simțitori a intrat natura ca „sursă de inspirație” ori ca „religie alternativă”.

S-a considerat întotdeauna că arhitectura practică de Alvar Aalto a fost inspirată de natura generoasă a țării sale, că Alvar Aalto a încercat să reproducă formele naturale și să-și integreze firesc casele în peisaj. S-a lăsat întotdeauna impresia că Alvar Aalto avea un adevărat cult pentru natura pe care o diviniza. Poate chiar așa era.

Ceea ce făcea el putea fi doar ilustrarea a ceea ce înțelege un intelectual că este natura; sau ceea ce pricepe un intelectual din natură. Oricum, nu cred că rezultatul e măgulitor pentru biata natură.

Secvențe de trunchiuri dispuse la intervale neregulate, coroanele copacilor approximate prin curbe aleatorii, teren accidentat – aceasta părea să însemne pentru Aalto natura: o compoziție fără reguli evidente sau (pur și simplu) fără reguli. Aalto își transpune în arhitectură viziunea superficială asupra naturii apelând la: pereți vâluriți după cum îl conducea creionul, șicanări ale spațiului cu sau fără rost, „ritmarea” barelor și a stâlpilor până la limita bănuielii că au fost puse greșit ș.a.m.d..

Toți arhitecții moderniști aveau același obicei: când voiau să „sugereze natura”, împrăștiu „poetic” formele de parcă se pregăteau să ghicească în bobi.

Arhitectura lui Aalto are legătură cu firescul naturii la fel cum un rictus are legătură cu firescul unui zâmbet.

Moderniștii voiau să uite, sau poate nici nu știau, că actul edificării este un gest ritual, o reeditare a Facerii. Modelul construirii se găsește în Facerea Lumii. Or, Alvar Aalto își caută modelul în procesele naturii considerându-le autonome și nerecunoscând în ele Opera Divină. Alvar Aalto crede într-o inteligență a naturii și nu vede legătura între ea și legile care guvernează tot universul.

Alvar Aalto nu era un individ religios ci, mai degrabă, un pozitivist sceptic, aliniat curentului „materialist de salon“ la modă pe la mijlocul secolului XX; astăzi l-am fi găsit, probabil, angajat în asociații civice ecologiste.

Alvar Aalto considera arhitectura o activitate intelectuală și rațională; renumele de „boem“ se datora doar asocierii tehnologiei cu materialele tradiționale (cărămidă, lemn). Dar nici lemnul și nici cărămida nu erau valorificate la potențialul lor; nu-și găseau rolul firesc, ci erau tratate ca simple „placaje“, ca simple finisaje. Arareori lemnul avea rol structural (doar în cazul unor șarpante) iar cărămida nu țin minte să fi fost folosită altfel decât ca „înlocuitor de tencuială“.

În afara naturii fetișizate erau invocate și construcțiile tradiționale scoase din contextul lor cultural – istoric și expuse ca obiecte utilitare ale unei civilizații primitive. Apelul lui Aalto la „construcțiile tradiționale“ era unul formal; era o glazură fără legătură cu substanța tradiției. Apelul lui Aalto la tradiție nu însemna decât o justificare a opțiunii pentru un finisaj sau altul.

Era scilifoseala unei lumi care voia să demonstreze că nu se desparte de „adevăratele valori ale trecutului“; un trecut neînțeles, dar renegat. Era o recunoaștere ridicolă doar a unei părți a tradiției; a părții „sănătoase“ sau convenabile. Era tentativa de a acredita că a fost extirpată din tradiție doar partea putredă.

Fără a ști cât de mult iubea Alvar Aalto natura, știm că se raporta la ea în spiritul vremurilor sale: băi de aer, băi în mare, canotaj, drumetii.

Ferestrele mari ale caselor sale nu pot dovedi o dragoste de natură, ci doar faptul că erau înlocuite peisajele pictate cu cele de dincolo de geam. Tot niște tablouri.

Scenariul de viață, propus prin case oamenilor, nu implica o relație cu natura, alta decât cea de vecinătate. Capsulele lui Alvar Aalto, plantate în mijlocul naturii, nu făceau decât să prezeve confortul și modul de viață urban și să-l ferească pe om de ostilitatea mediului. Terasale nu erau incluse în circuitul domestic, ci erau extensii cu valoare „compozițională“.

Vechile case, pe care intelectualii ca Alvar Aalto le scoteau (și le mai scot încă) la înaintare pentru a-și arăta rădăcinile, nu aveau ferestre cu deschideri generoase „prin care se face legătura cu natura“, ci niște goluri tare mici. Golurile mari, ferestrele panoramice sunt atributele caselor în care omul modern se ascunde de natură; ca și cercetătorii care studiază mediile periculoase, izolați în laborator. Casele vechi nu aveau nevoie de ferestre mari căci omul își permitea luxul de a admira natura chiar din mijlocul ei. Și fără teamă.

Tot modernismul se frisona în contact cu „natura iubită“. La fel și Alvar Aalto. Casele moderniştilor erau făcute ca stațiile de cercetare plasate pe alte planete în filmele științifico-fantastice: nu colaborau cu mediul, ci protejau oamenii de mediu.

Pentru locatarii caselor lui Alvar Aalto natura avea valențe estetice. Atât. Poate că Aalto iubea natura; rămâne doar să aflăm de ce se ferea atât de tare de ea.

Acest mod distant de a iubi natura nu este departe de cel practicat în Renaștere, când curtenii își puneau pălării împodobite cu frunze și/sau flori din cârpe și pelerine asortate pentru a executa dansuri tematice la reuniuni mondene; nu e departe nici de alți „iubitori ai naturii“ care își împodobesc interioarele „rustice“ cu trofee ale animalelor adorate.

Estetizarea naturii a însemnat îndepărtarea de natură și falsificarea înțelesului ei. Dar dincolo de estetizare s-a mai făcut un pas în modernism: natura a fost „muzeificată“. Omul ajunge să viziteze precaut natura, după care se retrage în spațiul său.

Această poziție a lui Alvar Aalto devine explicită o dată cu construirea ultimului său birou de proiectare. La sfârșitul vieții, când gândurile sunt clare și experiența nu mai lasă loc de stângăcii, el alătură biroului său un amfiteatru din piatră ce se deschide către pădure, către iubita natură. Amfiteatrul „după model grecesc“ spune clar că Alvar Aalto vede în natură numai un spectacol. Și s-a mândrit cu gestul său. Și a fost și aplaudat pentru o „așa idee frumoasă“. Și mai există încă intelectuali subțiri care-l admiră pentru asemenea idei.

Alvar Aalto figurează și ca autor de biserici. Mai corect spus: autor al unor construcții care adăpostesc în acest moment biserici. Clădirile

respective au avantajul că pot adăposti cu succes (poate cu mai mult succes) foarte multe alte tipuri de activități umane; mai ales activități lucrative. Această versatilitate reprezintă principala lor calitate. „Altceva“-ul pe care o Biserică trebuie să-l reprezinte este întors pe dos de Alvar Aalto și transformat în „orice“. Este impardonabil, dar explicabil la un așa „iubitor de natură“.

Lucrările lui Alvar Aalto au fost oglinzi ale epocii sale și nu vizionare (cum se mai crede). Arhitectura propusă de el se suprapune perfect peste modul de a gândi și modul de a trăi din vremea sa. A fost în modă. Și casele sale s-au prăfuit și s-au descompus înainte de a deveni ruine. Din inerție, din necunoaștere sau din inconștiență se vorbește despre perenitatea operei sale. Perenitatea unei efemeride ?

Toată arhitectura lui Alvar Aalto este o ilustrare a limitelor lui și a limitelor epocii sale.

Iar relația lui Aalto cu arhitectura, pe de o parte, și cu natura, pe de altă parte, amintește de drama unui australian care își cumpărase un bumerang nou, dar nu putea să scape de bumerangul vechi.

DREPTUL OMULUI DE A CUNOAȘTE CODUL

*„Grija de a-i mulțumi pe oameni
ne face să pierdem orice înflorire
spirituală.”*

UMBERTO ECO

Baudolino,

Editura Pontica, București, 2001

Îndeobște, codurile nu sunt secrete. Doar atunci când este vorba despre armată sau servicii secrete se mai păstrează acest obicei (în fond) romantic de a secretiza comunicarea.

Paradoxal, multe dintre sistemele de comunicare au apărut pentru a ascunde mesajele sau, mai bine spus, pentru a direcționa mesajele spre ținte precise: „codurile secrete”. Acestea nu cuprindeau un cod cunoscut doar de câteva persoane, ci întreaga instalație de comunicare era disimulată pentru a nu putea fi identificată de oricine; unele SEMNALE disimulate imitau sunetele emise de păsări; în variante mai elegante, semnele erau „înecate” în pagini de text, lăsându-se descoperite cu ajutorul unor grile complexe.

Coduri secrete sunt și gesturile discrete ale îndrăgostiților, înțelese doar de ei, ca și „pin”-ul tastat la mașinările băncilor. Coduri secrete sunt la tot pasul, reușind să stârnească o aprigă curiozitate doar pentru că sunt secrete.

Codurile utilizate în comunicarea artistică nu au vreun motiv să fie secrete, chiar dacă unele bresle au cochetat cu ideea, iar „o anumită parte a publicului“ își justifică prin acest presupus fapt imposibilitatea accesului la MESAJ; și cu toate acestea prea puțini sunt cei interesați de ele; poate că dacă ar fi declarate secrete, interesul pentru ele ar crește brusc. Aceste CODURI sunt la vedere și nimeni nu obturează accesul la MESAJUL artistic. Dar dacă lipsa de interes pentru COD poate fi de înțeles în cazul „publicului larg“, plasat la RECEPȚIA SEMNALELOR, uimitor este dezinteresul manifestat de cei aflați în poziția de EMITĂTORI.

Ar fi comic și tragic în același timp ca un om să-și ia angajamentul de a anunța pericolul și ar urca pe deal cu bucurie cu tot fără să aibă cunoștință de COD, convins fiind că instrumentul respectiv i-a fost înmănat doar pentru a-și agrementa lungile ore de pândă. Ne putem imagina zarva pornită în cetate și pregătirile de luptă demarate în momentul în care respectivul, fără alt motiv decât plictisul, s-ar distra bucurându-se a jale. Pentru oșteni n-ar mai conta faptul că semnalele nu sunt chiar cele așteptate și ar reacționa conform CODULUI; adică: ar da năvală la luptă.

În armată, o asemenea faptă se pedepsește crunt.

În artă, o asemenea deraiere ar fi considerată „un experiment interesant“; iar „creatorul“ va fi apreciat pentru „curajul de a sparge canoanele“ și de „a se elibera“ de sub jugul CODULUI pe care, de fapt, nu îl cunoaște. I s-ar spune, chiar, avangardist; și ar fi o poreclă potrivită.

Avangarda înseamnă însă altceva.

Avangarda cere rigoare maximă, cere echilibru și gesturi măsurate. Cei ce-i pășesc pe urme își pot permite lejerități (între anumite limite) pe un drum deja croit, dar pentru „cei din față“, pentru cei care cercetează un teren virgin, pericolul stă pitit la tot pasul, iar catastrofele pot fi colosale.

Avangarda cere curaj și experiență. Orice mișcare se cere îndelung chibzuită, iar inerțiile sunt cei mai mari dușmani.

Din păcate, se crede că „avangardă“ înseamnă hoinăreala brambura și zbenguiala juvenilă sau chiar căderea în gol.

Experimentele celor necopți seamănă cu aceea „instalație“ formată din două pahare de plastic legate cu o sfoară și căreia copiii îi atribuie rolul de „telefon“; unul rudimentar care nu prea funcționează. Pentru un asemenea „experiment reușit“ un copil e mângâiat înțeleghător pe creștet, dar dacă e laudat prea tare și e luat prea în serios, el va umple casa sau chiar cartierul cu sfori. Eventual, va tăia firele de la adevărata rețea telefonică și ne va obliga să răcnim inutil la sforile lui; va înlocui un sistem funcțional cu unul „experimental“, dar neviabil.

Un îndemn păgubos este: încercați ! „Încercatul“ este văzut ca o alternativă a „învățatului“. Nici „învățatul“, nici „încercatul“ nu au limite. Diferența constă în faptul că prin „învățare“ se produc acumulări calitative, iar prin „încercare“ se produc doar acumulări cantitative.

„A încerca“ înseamnă a bâjbâi după orice și orice pică în mână e bun. „A încerca“ înseamnă că nu există o strategie de căutare, că nu poți fi sigur că ai găsit ce ai căutat ci că, doar, ai găsit ceva. Este acel „ceva“ ceva-ul căutat ? „A încerca“ înseamnă a nu ști ce cauți.

Învățarea este un drum pe verticală, capabil să apropie de adevăr, iar încercarea este un proces orizontal și centrifug care expulzează, fatalmente, în haos.

... EFECTE ALE NECUNOAȘTERII CODULUI ...

Dintr-un punct al istoriei încolo, accentul pus de arta plastică pe reprezentare în defavoarea semnificării și pe imagine în defavoarea MESAJULUI a făcut ca lucrările de artă să fie confundate cu simple „poze“ executate manual, diminuându-și rolul de mijloc de exprimare și VEHICUL al MESAJULUI.

Oamenii pictați puteau fi ușor recunoscuți pe stradă, iar clienții insistau asupra fidelității portretului (în care și bogăția veșmintelor trebuia atent reprodusă); singurele abateri tolerate erau legate de înfrumusețarea (discretă) și (eventual) întinerirea comanditarului. Pictura trebuia să fie flatantă și dincolo de imagine putea să transpară doar dârzenia, vitejia ori onorabilitatea.

Toate acestea au deturnat sensul desenului, al picturii sau al sculpturii într-o direcție mercantilă; iar adevăratul rost al lor a fost dat uitării.

Pentru ochiul dezobişnuit de lectura imaginilor sau obişnuit doar cu „scanarea“ imaginilor (dar fără „procesarea“ lor), lucruri evidente pentru cei vechi, simple și înțelese imediat de ei, devin astăzi adevărate coduri indescifrabile care cer studiul cu ajutorul calculatoarelor. Interpretarea „fotografică“ a unor imagini și lipsa exercițiului simbolic conduc la lecturi aberante ale „izvoarelor istorice“. Astfel, atunci când personajele importante erau reprezentate, în multe culturi, la o scară mai mare față de însoțitorii lor, unii s-au grăbit să emită teorii conform cărora omenirea ar fi fost condusă, multă vreme, de „giganți“ și căutau surse istorice, fie ele și apocrife, capabile să le susțină punctul de vedere.

În vremuri mult mai recente (și triste) dictatorii se doreau, la rândul lor, reprezentați mai voinici decât erau. Întâmplarea (poate) face ca mai toți să fi fost minioni (psihanaliștii au o teorie în acest sens), dar în picturi apăreau ca ditamai gălganii. Mai mult, chiar și fotografiile erau truate pentru ca ei să pară impozanți.

Dar dacă gramatica desenului (din vremurile vechi) introducea schimbarea de scară ca pe un procedeu necesar clarei recepții a mesajului, în cazurile recente trucările imaginii sunt făcute cu grijă de falsificator pentru a crea o realitate mincinoasă.

Secretul perspectivei, atât de iubită într-o vreme, nu le putea fi de nepătruns medievalilor; doar că ei nu aveau nevoie de ea fiind un mod de îngustare a vederii și nu percepție corectă, așa cum se dorea. Ei nu aveau de gând să înregistreze imagini pe care să le transmită, peste timp, urmașilor. De ce să picteze oameni precum cei ce vor putea fi văzuți și altădată ? De ce să picteze un peisaj pe care un om din viitor îl va putea vedea și singur aruncând o privire afară ? De ce era atât de important cum arăta un om sau cum se potriveau copacii de la orizont, încât toate acestea să fie înghețate și privite la nesfârșit în viitor ?

Medievalul dorea să nu fie uitat mesajul. Medievalul privea peste pericolele presărate în timp și voia ca mesajul să-și păstreze acuitatea.

Medievalul nu era un desenator naiv. Medievalul era un simplu „caligraf” al adevărului pe care îl copia cu fidelitate, încercând să nu-l știrbească din neatenție ori din nepricepere.

Perspectiva ascunde locuri, ascunde lucruri, ascunde intenții. Perspectiva renescentistă reprezintă modul în care omul percepe lumea; medievalul, ca și orice copil, va desena gura paharului rotundă (căci așa este ea) și nu ovală (așa cum o vedem din foarte multe unghiuri).

Casele și orașele din desenele medievalului își răsfirau zidurile vrând să nu lase neștiut vreun ungher, așa cum nu poate exista ungher tainic în Ierusalimul Ceresc.

Este vehiculată teza (în mediile intelectuale) conform căreia medievalul „întoarce perspectiva” pentru ca, prin acest artificiu, să semnalizeze întoarcerea lumii către om sau protecția divină. Această speculație se demontează singură trădând omul modern, obișnuit să atribuie modul său de gândire medievalului.

A spune că pictorul medieval „întoarce perspectiva” înseamnă că presupunem o preocupare a zugravului pentru această metodă de reprezentare și, apoi, că el face un pas mai departe producând o subtilă răsturnare a perspectivei; or, pe zugrav nu-l preocupa acest artificiu formal; medievalul nu avea asemenea angoase; pe el îl preocupa corectitudinea teologică a reprezentării și nu-i trecea prin cap să transforme tehnica picturală în scop în sine. El picta ce există și nu cum percepe.

Medievalul nu picta lumea noastră, ci zugrăvea Lumea în care vom pași.

Zugrăveala era „textura” zidului și avea semnificație doar împreună cu el. Nici un zid chior, nici o pictură mutabilă nu aveau sens. Doar binomul zugrăveală-zid avea puterea de a defini un spațiu semnificativ.

Recent, pictorul Sorin Dumitrescu a realizat o versiune tridimensională a mâinii Arhanghelului Gabriel. Temerara întreprindere s-a materializat într-o sculptură monumentală excepțională din punct de vedere artistic. Sorin Dumitrescu a vrut să vadă și să ne arate și nouă mâna Arhanghelului și din alte unghiuri decât cel cunoscut din icoana

lui Rubliov; s-o vedem și din spate; să ne putem învârti în jurul ei și s-o cunoaștem întru totul. Din orișice punct o privim este o compoziție excepțională.

Mă întreb doar: și dacă atunci când ne vom întâlni cu Arhanghelul Gabriel și ne vom învârti în jurul său, și oricât ne-am fâțâi într-o parte și-n alta, vom avea surpriza de a constata că îi vedem mâna numai din față ?

Ca în icoană.

Și dacă oricât am da roată Sfinților nu-i vom vedea decât stând cu fața la noi ?

Ca în icoane.

GRAȚIE ȘI VIRTUOZITATE ÎN DANSUL BARIEREI

*„(...) faptul că avea atâția admiratori
nu dovedea decât că faima este un lucru
din cale afară de arbitrar.“*

ADOLFO BIOY CASARES

Păpușa rusească / Cato

Editura Humanitas, București, 2003, p. 55-74

O barieră coborâtă „ne face semn“ să ne oprim. O barieră ridicată ne lasă să trecem. Acestea sunt cele două mesaje transmise prin intermediul unei bariere și acesta este motivul pentru care au fost construite astfel de dispozitive.

Dar ne putem imagina o barieră sofisticată, în stare să execute și alte mișcări; o barieră capabilă să coboare lent, pentru ca brusc să se ridice în mare grabă; apoi să facă mișcări scurte alternate cu gesturi largi ca mișcată de o pală de vânt, abia simțită la început și transformată brusc în furtună; o barieră care dansează, o barieră-balerină.

Rolul barierei nu ar mai fi acela de VEHICUL purtător al unui MESAJ, ci de obiect menit să încânte privirea.

Multe dintre VEHICULE ajung, din varii motive, să practice astfel de dansuri ca cel al barierei. Cuvintele sunt atent potrivite, formele și

culorile sunt abil compuse; și nu pentru a fi cât mai precise, cât mai fidele MESAJULUI, ci pentru a se înfățișa cât mai grațios receptorului. Atenția nu se mai focalizează pe MESAJ, ci pe aducătorul său; mai mult, uneori, mesagerul se prezintă cu mâinile goale și nimeni nu bagă în seamă acest fapt.

Există VEHICULE ce-și îndeplinesc misiunea discret și onest, cum există și VEHICULE ce-și poartă MESAJELE doar ca pretext pentru a se prezenta pe ele însele; VEHICULE rafinate sau doar împopoțonate, VEHICULE arogante, epatante sau exotice. Acestea sunt VEHICULELE vanitoase, ce nu urmăresc decât să-și valorizeze calitățile „estetice“.

Din acest motiv, istoria artei moderne este (mai degrabă) o istorie a formelor, o istorie a virtuozității și a tehnicilor. Imprecizia și subiectivismul, considerate virtuți, devin programatice; și ca rezultat firesc: sălile de expunere ale muzeelor au fost burdușite cu multe obiecte și prea puțină artă. În principiu, nu este nimic condamnat în căutările estetice atâta timp cât ele nu anihilează MESAJUL.

Pentru cei îngrijorați de soarta artei în absența „esteticului“, amintim modul în care profesorul Cezar Radu definea rostul artei: „arta trebuie să transmită un adevăr fundamental despre viață“; acesta era și motivul pentru care Domnia sa, pe bună dreptate, nu includea *design*-ul în rândul artelor: *design*-ul nu are ambiția de a palpa adevărurile fundamentale. „Esteticul“ este singurul important în *design*.

Și poate că nu întâmplător estetizarea artei a luat amploare o dată cu subțierea MESAJULUI, ca o compensație în urma pierderii substanței sale.

Uneori, MESAJELE se strâng în metafore rostind mai mult decât ar putea spune ele însumate. Prin aceasta se face diferența între artă și simpla comunicare; comunicarea nu este neapărat artistică, dar arta presupune întotdeauna comunicarea unui MESAJ; în absența lui orice obiect rămâne cantonat în palierul *design*-ului (atunci când satisface măcar exigențele estetice).

O coloană, plasată acolo unde îi este locul, va semnifica legătura între pământ și cer; ea nu trebuie să fie „frumoasă“ pentru a transmite ce are de spus ci trebuie doar să fie la locul ei. Dacă această coloană

primește și cancelaturi, stă pe o bază pătrată și este încununată cu un capitel, atunci ea este suportul unui mesaj complex: amintind de fascia de trestie „din codul ei genetic“ și, marcând, în același timp, lumile pe care le leagă (cea pământească din baza pătrată și lumea ceaștă din capitel). Și detaliul decorativ este un VEHICUL, participând la îmbogățirea și nuanțarea MESAJULUI întregului ansamblu.

Corectitudinea proporțiilor, eleganța formelor, surprinzătoarele asocieri de volume, ori de părți ale volumelor, pot fi surse de bucurii estetice; dar arta este dependentă de MESAJ; în absența lui obiectul nu este decât un „drog“ capabil să furnizeze plăceri fără motiv.

Bariera zăludă își continuă dansul și strânge în jurul său amatori de rafinături estetice. Doar că, uneori, spectatorii sunt împuținați de trenul pe care nu mai are cine să-l anunțe.

LICORNUL LUI MARCO POLO

*„(...) a deosebi adevărul de minciună
nu e o treabă chiar atât de ușoară.
Cu timpul, multe minciuni
devin adevăruri.“*

ADOLFO BIOY CASARES

Păpușa rusească / Întâlnire la Rauch,
Editura Humanitas, București, 2003, p. 48

Umberto Eco (KANT ȘI ORNITORINCUL, Editura Pontica, Constanța, p. 65) relatează: „Marco Polo vede în Java (înțelegem noi acum) niște rinoceri. Dar este vorba de animale pe care nu le-a mai văzut, atâta doar că, prin analogie cu alte animale cunoscute, le deosebește corpul, cele patru picioare și cornul. Și fiindcă cultura sa îi puna la dispoziție noțiunea de unicorn, exact așa, ca patruped cu un corn pe bot, el desemnează acele animale ca fiind unicorni. Apoi, fiindcă e cronicar onest și minuțios, se grăbește să spună că, totuși, acești unicorni sunt destul de ciudați, noi am spune prea puțin specifici, dat fiind că nu sunt albi și zvelți, ci au păr de bivoli și picioare de elefanți, cornul e negru și lipsit de grație, limba spinoasă, capul asemănător cu cel al unui mistreț(...). Marco Polo pare să ia o hotărâre: în loc să resegmenteze conținutul adăugând un animal nou la universul vietăților, corectează descrierea potrivită pentru unicorni care, dacă sunt chiar

așa cum i-a văzut el, și nu cum povestește legenda, modifică intensia lăsând neatinsă extensia.“

Marco Polo decide că ceea ce vede el este unicorn sprijinindu-se pe singurul element comun cu modelul: cornul de pe bot. Apoi, surprinzător, trece la rescrierea modelului, a imaginii unicornului, pentru a se potrivi cu ce văzuse el. Eco numește acest proces „abducție fragmentară“.

Fenomene similare sunt des întâlnite în arhitectură; și nu este nevoie nici măcar de deplasări aventuroase în alte arii geografice. De exemplu: atunci când sunt invocate modele de biserici, majoritatea celor ce compun un potențial „eșantion reprezentativ“ va avea în vedere biserici construite în secolul XIX. Or, acest secol nu a reprezentat perioada cea mai bună sub acest aspect; vechile bresle dispăruseră de o bună bucată de timp și o dată cu ele și știința ridicării bisericilor. Noii constructori aproximau mult și încercau să-și disimuleze lacunele în excese decorative.

Nu discutăm aici nici cauzele și nici căile pe care s-a ajuns la această situație; cert este faptul că noile construcții au însemnat pentru privitori ceea ce a reprezentat rinocerul pentru Marco Polo; corespunzând în anumite detalii cu modelul bisericii, dar diferind consistent de aceasta, s-a trecut la rescrierea modelului. Și cum rinocerul s-a trezit botezat unicorn, tot așa noile biserici au devenit modele „tradiționale“.

Locuința contemporană scumpă este un alt exemplu. În acest caz locuința tradițională a fost rescrisă cu varianta „de bloc“ pusă pe pământ.

Casele nobiliare, dar și cele burgheze ori cele meșteșugărești, aveau o structură tipică: primul nivel (parterul ori demisolul) era ocupat de spațiile gospodărești (bucătărie, spălătorie, depozite etc.); peste acest nivel se afla „etajul nobil“, etajul reprezentativ, cu saloane largi destinate vieții mondene, bibliotecă, birou. Este de remarcat faptul că zona de preparare a hranei și locul în care era ea servită se aflau pe niveluri diferite; bucătăria era producătoare de gunoaie, aburi și mirosuri, iar toate acestea erau îndepărtate de „zona nobilă“. Următorul etaj era rezervat dormitoarelor, iar mai sus, în mansardă, se găseau camerele personalului domestic.

Chiar și atunci când casele nu aveau etaje se respectau aceleași principii de zonare funcțională: spațiul reprezentativ este generos și

articulează toate celelalte funcțiuni; spațiile anexe sunt împinse cât mai departe de încăperile principale; intrările secundare fac ca fluxul principal să nu se intersecteze cu traseele angajaților. La masă, mâncărurile apar ca prin minune; nimeni nu știe unde și cum sunt preparate. Rufele apar în dulapuri fără ca cineva să știe unde și când au fost curățate.

Acest tip de locuire nu a fost abandonat nici în cazul construcțiilor înalte din perioada interbelică. Deși apartamentele ocupau câte un nivel, ele respectau cu fidelitate structura tradițională servindu-se de două scări: una principală pentru accesul la spațiile principale și o scară de serviciu pentru spațiile anexe.

Casa contemporană s-a îndepărtat de locuirea tradițională fiind derivată dintr-un tip de locuință apărut în anii de început ai mașinismului; o locuință strict funcțională, cu atributul de simplu adăpost nocturn pentru familia reunită în scurtul răgaz între venirea de la muncă și plecarea la muncă, avea spațiile dedicate familiei atrofiate. Spații dedicate altor activități nu erau luate în considerație deoarece nici timp pentru altceva nu exista.

Două funcțiuni, altădată dosite cu pudoare, sunt exhibate ostentativ în casele contemporane somptuoase: garajul și bucătăria. Mărimea garajului și numărul ușilor sale spun multe despre bunăstarea proprietarului; la rândul ei, dotată cu bar și scaune înalte, bucătăria nu are alt rol decât cel de a etala serii de aparate și dispozitive costisitoare, menite să impresioneze musafirii. Dacă mai adăugăm și obiectele sanitare prețioase din băi, vom constata că acel rol de spațiu reprezentativ, jucat odată de salon, a fost preluat de anexe.

A fost suficient un scurt timp de dominație a „mașinii de locuit“ pentru ca uitarea să se instaleze. Iar când s-a produs întoarcerea la locuințele individuale, modelul folosit a fost cel al „locuințelor ieftine“ suprascris peste modelul consacrat; iar noul model face furori și, repede-repede, va trece drept zestre a tradiției.

Astfel, un nou tip de locuință intră în scenă cu grație de rinocer și își zice licorn.

Există nenumărate exemple de rescrieri ale modelului în arhitectură; unele cu iz anecdotic: se zice (și poate că așa s-a și întâmplat) că prin

anii '60 o echipă de sportivi se afla la Paris; tinerii erau acolo pentru prima oară și, se pare, unora le lipseau datele generale referitoare la oraș. În timpul unei plimbări, unul dintre ei se oprește ca trăsnet și dă glas uimirii sale: „uite domnule, ăștia au pus sonda în mijlocul orașului !“; bineînțeles, se afla în fața turnului Eiffel. Poate erau vorbele unui hâtru.

Să nu uităm că și clădirii Lloyd din Londra i se zice rafinărie, iar centrul de artă modernă din Paris trece, în ochii multora, drept hală industrială.

Eco se întreabă: cum ar fi reacționat Marco Polo, dacă ar fi văzut un ornitorinc. „Ornitorincul e un animal ciudat, ce pare conceput ca să sfideze orice clasificare, fie ea științifică, fie ea populară: lung, în medie, de vreo cincizeci de centimetri, de vreo două kilograme și ceva, are corpul plat, acoperit cu peri cafeniu-închis, nu are gât și are coadă de castor; are cioc de rață, de culoare albăstruie deasupra și rozalie sau pestriță pe dedesubt, (...) cele patru labe se termină cu câte cinci degete palmate, dar cu gheare“ (KANT ȘI ORNITORINCUL, Editura Pontica, Constanța, p. 66).

În cazul „ornitorincilor arhitecturali“ rezolvarea problemei este previzibilă: breasla i-ar tăia ciocul și l-ar numi castor; ori l-ar unge cu miere și l-ar tăvăli prin pene, pentru a-i spune rață.

... DIN GREȘALĂ ÎN GREȘALĂ ...

Există un principiu, parcă desprins din colecția de „legi ale lui Murphy“, care funcționează cu o precizie diabolică: cu cât o eroare este mai mare cu atât ea are capacitatea de a se transforma în regulă. Doar circulația anevoioasă a informației a făcut ca, astăzi, să nu-i spunem „unicorn“ rinocerului.

Pronunțarea defectuoasă a denumirii unui anumit tip de pantaloni a fost preluată „în bășcălie“ de către cei mai instruiți; forma eronată a circulat „în glumă“ mărimdu-și aria de răspândire și, fiind luată în serios de majoritatea oamenilor; cuvântul „blugi“ a ajuns să fie recunoscut de Academie și a intrat ca atare în dicționare. Este chiar un motiv de mirare

faptul că un alt cuvânt des folosit – „ciunga“ (de la „chewing-gum“) nu a avut un traseu similar și nu a cunoscut consacrarea academică. Este vorba, și în acest caz, de o rescriere a modelului, ca urmare a unei interpretări eronate.

În București, renumitul bulevard Primăverii era mobilat cu doar câteva case înecate în vegetație. Planurile inițiale prevedeau ca între suprafața ocupată de construcții și cea liberă să existe un raport net în favoarea spațiului verde. A fost suficient ca, dintr-o eroare ori, poate, prin forțarea regulilor, să apară o construcție cu un gabarit consistent, mult peste media zonei și tot cartierul a fost repede „betonat“. Gradul de ocupare a loturilor a crescut până a atins o densitate colosală. Un accident a făcut ca, într-un timp foarte scurt, să fie schimbat caracterul locului; iar acel loc „verde“ s-a deșertizat. Excepția devine model și regulă propagându-se în viteză pe o arie tot mai mare.

Este cunoscut modul nonșalant în care construcțiile interbelice au trecut la „registrele orizontale“ chiar și atunci când erau plasate în „situri istorice“, în zone cu o structură încheată și de un cu totul alt tip. În unele cazuri (hazoase), casele de astăzi ce li se învecinează sunt nevoite să se racordeze la tipul de compoziție interbelic chiar dacă, la vremea respectivă, noua linie însemna o ruptură. Și nu era vorba doar de o ruptură formală, ci și de un alt mod de viață; scenariul social se schimba dramatic. Nu încearcă să se racordeze la tradiția locului, ci la „accidentul“ locului; în acest fel, accidentul devine regulă. Un mod bulversant de a rescrie modelul în condițiile în care modelul există și domină.

Analizând structura cetăților medievale, se vede foarte limpede modul de separare a spațiului public de cel privat; trecerea de la un tip de spațiu la altul se face gradat, marcându-se cu grijă, în același timp, pragurile dintre ele și evitându-se salturile bruște. Spațiile publice învăluie „insula“ de locuințe, iar spațiile intime sunt plasate în miezul ansamblului. Casele formează un zid ce desparte cele două tipuri de spații. Piețele își făceau și ele loc tot între fațadele principale ale clădirilor. Acest mod de organizare influențează atât structura funcțională a locuințelor, dar și expresia lor, rapoartele între elementele de arhitectură și proporționarea lor. Calitatea spațiilor din interiorul ansamblului a făcut ca arhitecții să

cedeze ispitei și să le transforme în spații publice. Bineînțeles, acest gest a avut repercusiuni în esența arhitecturii; de la croiala generală până la detaliile decorative totul a suferit mutații importante; de fapt, s-a născut o altă arhitectură. Zidurile casei despărțeau acum spațiul public de un alt spațiu public.

Faptul în sine nu este condamnat; dar, inserând astfel de construcții în țesutul unei cetăți medievale, gestul arhitectural reprezintă un accident în corpul cetății. Efectele imediate pot fi mai mult sau mai puțin importante; efectele târzii sunt însă mult mai grave. Istoricii vor identifica și vor inventaria două tipuri de spații în interiorul insulei de locuințe: private și publice. Pornind de la această constatare, ei nu vor protesta în fața unei noi operații care propune convertirea unui spațiu privat într-unul public. Gestul lor este caucionat de un accident nefericit. În loc ca acea malformație să fie marcată și izolată, ea este promovată ca reper în numele unei „evoluții” prost înțelese.

Tentativele de integrare a noilor construcții în cetate prin folosirea unor artificii formale fac ca falsul grosolan să fie și grotesc.

... UNICORNII DIN REZERVAȚIILE DE ARHITECTURĂ ...

O parte a celor ce se îngrijesc de siturile istorice, veghind asupra operațiilor contemporane în „zonele protejate”, sunt văzători de „unicorni”.

Ca și Marco Polo, ei înregistrează mult prea repede rinocerul ca unicorn. Fișele caselor, întocmite conștiincios, rețin datele fizice ale construcțiilor cu o precizie extraordinară. Detaliile și materialele sunt înregistrate cu sârg transformându-se în surse prețioase pentru lucrări importante de sinteză, mustind de clasificări. O preocupare „interesantă”.

Dacă Marco Polo ar fi fost chinuit de îndoieli în legătură cu proaspăt descoperitul unicorn, poate i-ar fi venit ideea să plaseze rinocerii ca o subspecie de unicorni și le-ar fi dat un nume vulgar și unul științific. Poate lipsa de grație și urâtenia animalului ar fi trebuit să-l îndemne să dea o șansă de supraviețuire „unicornului clasic”.

Bestiarul ar fi rămas nemodificat apărând versiuni în cadrul speciei și nimeni nu s-ar mai fi încurcat în detaliile, altfel esențiale, care separă dramatic cele două animale.

Este o catalogare neglijentă ca urmare a unei cercetări superficiale.

Dar, așa cum i s-a întâmplat și lui Marco Polo, doar simpla inventariere a părților componente ale unui obiect nu ne asigură și concluzii corecte; însumând patru picioare, coadă, trunchi, cap și un corn pe bot rezultatul nu este întotdeauna „unicorn“.

Cum nici simpla respectare a unor caracteristici geometrice nu înseamnă, pentru o casă, și buna ei integrare într-o zonă. Degeaba noua casă are aceeași înălțime la cornișă cu cea a vecinilor ei, degeaba are același raport plin-gol ca tot cartierul, dacă modul în care se desfășoară viața în ea este complet diferit, dacă în spatele zidurilor se află alt fel de case. O intervenție nouă trebuie să urmeze modul de viață al locului; cât despre aspectele formale (calibru, forma ferestrelor sau materialul din care sunt făcute jgheburile) mai rămâne loc pentru negocieri.

Structurile cetății și cele ale caselor sunt ordonate de sistemul de valori dominant din acel loc; nu este vorba doar de caracteristicile geometrice ale edificiilor și de modul în care sunt articulate între ele, ci și de (mai ales de) tipul de viață și scenariul social pe care îl generează.

Introducerea unei noi case într-un astfel de angrenaj solid nu reprezintă nimic rău în sine, atâta timp cât se acordă cu ordinea locului; discutabilă este doar situația în care implantul intră în contradicție cu spațiul gazdă; și nu ne referim aici la aspectele volumetrice care pot fi ușor mimate. Degeaba este perfect calibrată o casă și se integrează impecabil în compoziția generală, dacă înăuntru este structurată pentru a satisface un mod de viață ce-și are obârșia într-o mentalitate străină cetății. O astfel de inserție este mult mai dăunătoare decât o intervenție cu o calibrare mai puțin reușită și o volumetrie predispusă la giumbușlucuri arhitecturale, dar respectuoasă față de *habitusurile* cetății.

Casa nouă, calibrată ipocrit de bine, destinată unui alt mod de viață decât al vecinilor, produs al unui alt sistem de valori, înseamnă instalarea unui proces entropic și începutul distrugerii cetății dinspre miezul ei. Este un cal troian.

Noile structuri devin modele alternative și, prin modul diferit în care ele se raportează la context, nu încearcă să se adapteze la mediul existent, ci luptă să-l adapteze pe acesta la exigențele lor. Prin alterarea proximității și prin extinderea discretă a contaminării, ele pornesc, pas cu pas, la substituirea substanței organelor vitale ale cetății cu un „altceva“ nu neapărat mai bun ; pentru ca, mai apoi, noua față a așezării să nu mai surprindă pe nimeni, ci chiar să placă, eventual.

Într-o emisiune de televiziune, doi oameni remarcabili se aventurau într-un riscant dialog pe teme apropiate arhitecturii și asemanau Bucureștiul cu „o femeie frumoasă pe care nu o iubește nimeni“, remarcând în același timp, „lipsa de cordialitate“ a bucureștenilor care se manifestă violent, care vorbesc tare, care scuipă pe stradă. Domniile lor asociau acest comportament cu lipsa afecțiunii cetățenilor față de urbe.

Problema se pune însă exact pe dos: orașul și-a condamnat locuitorii la acea „lipsă de cordialitate“ binecunoscută. Un oraș fără „cei șapte ani de acasă“ nu-și poate educa locuitorii.

Discuția se purta într-o mică piață de prin zona străzii Mântuleasa, apreciată de cei doi ca având un farmec remarcabil: case din epoci diferite (de la locuințe individuale până la locuințe colective desfășurate pe multe etaje), locuințe simple, realizate cu mijloace modeste și gust îndoielnic cărora timpul le-a oferit o aură nemeritată, o casă cu o vechime oarecare restaurată scandalos, care arăta ca un monstru dintr-un film s.f. – jumătate om, jumătate mașină, case care nu respectă vreun regulament și ignoră bunul simț lăsându-și impudic calcanul la vedere ș.a.m.d. Toate acestea aveau farmec în ochii celor două respectabile personalități.

Păcat ! O lume cu și mai puțin discernământ în ale arhitecturii le acordă credit.

Bucureștiul poate fi numit, eufemistic, exotic dar nu frumos; sau, mai bine, i se poate spune excentric, căci el este în afara centrului adică în afara ordinii universale, în afara frumosului. Frumosul nu este excentric pentru că nu poate fi neordonat, nu poate fi dizarmonic.

Cu alte cuvinte: Bucureștiul se cam plasează sub spectrul dezordinii și acest loc nu poate avea nimic „poetic“ sau „romantic“ atâta timp cât nu e legiuit.

... CASA BUNĂ LA TOATE ...

Casele nu pot fi despărțite de lumea care le-a ridicat și pe care au servit-o. O casă este mulată pe viața comunității și pe viața familiei găzduită în ea, rămânând martor al vremurilor; o casă, în același timp, modelează viața familiei și a comunității.

Când structura unei case și habitusul nu se mai întâlnesc, atunci apare o întrebare: este importantă păstrarea casei ca martor al vieții sau plierea ei pe alte exigențe dictate de noile vremuri ? Casele pot fi adaptate unui mod de viață atunci când cei ce o locuiesc refuză să trăiască așa cum le propune casa; dar nu mai este „acea“ casă, ci o alta.

Se poate citi într-o casă toată istoria parcursă de ea; se pot înțelege mentalitățile și mutațiile survenite în mentalități; se poate vedea cum s-a născut, cum a prosperat și cum s-a prăbușit o lume.

Operațiile de readaptare a unor case la alte nevoi au avut o amploare mai mică sau mai mare. Sunt cazuri în care a fost suficientă o simplă redistribuire a unor funcțiuni, dar sunt și cazuri în care casa a fost folosită doar ca sursă de materiale de construcție pentru o casă nouă. Între aceste extreme se află o mulțime de modalități de intervenție asupra construcțiilor.

Pe lângă neplăcutele conversii de case tradiționale, cu prăvălii și locuințe la un loc, și în care trăiau și munceau membrii aceleiași familii, fragmentate în mai multe „apartamente“ și magazine, locuite și administrate de persoane diferite, apar și inserții nepotrivite locului. Și astfel, în loc să fie căminul unei comunități, locul devine un amalgam de funcțiuni, bântuit de oameni indiferenți unii față de alții.

Nici prezența clădirilor de locuit în regim colectiv nu este de dorit în zone dominate de locuințele individuale (deși este o variantă acceptată cu bucurie); sunt tipologii mult prea diferite, acoperind moduri de viață diferite. Nu se poate presupune că se va coagula o comunitate compusă din oameni cu mentalități și sisteme de valori atât de diferite între ele. Simpla specificare „zonă rezidențială“, plasată pe un plan de urbanism, nu este suficientă pentru a defini caracterul unui loc căci acesta nu este

dat doar de calibrul construcțiilor ori perioada edificării lor, ci de modul în care este locuit.

Distrugerea orașelor nu poate fi pusă pe seama deviațiilor formale, ci își găsește motivul în destructurarea socială.

Schimbările în modul de viață au avut repercusiuni și în organizarea spațiului de locuit. O altă lume vine cu alte obiceiuri, dar și cu alte forme. Iar dacă noua arhitectură și-a făcut loc în cuibul celei vechi este un fapt constatabil și nu condamnable.

NOTE DE LECTURĂ

CITINDU-L PE SEDLMAYR

note pe marginea cărții „PIERDEREA MĂSURII“

„– N-a fost un film; a fost
o întâmplare adevărată.
– Și care e diferența ?“

DOSARELE X,
episodul 158

... OBICEIURI VECHI ȘI NOI ...

Hans Sedlmayr observă că „principalele îndatoriri ale artei – biserica și palatul (autoritatea divină și autoritatea civilă a societății tradiționale n.n.) – tot mai des trecute pe planul doi, cedează rapid locul altor cerințe și dominante: din 1760 încolo se pot distinge șase sau șapte astfel de sarcini (programe n.n.) dominante (...): grădini peisagere, monumente arhitectonice, muzee, teatre, expoziții, fabrici.“ (Hans Sedlmayr, *PIERDEREA MĂSURII*, Editura Meridiane, București, 2001, p.15)

Programele înșirate relevă preocupările unei lumi care se desparte de „AUTORITATEA DIVINĂ“ și caută cu orice preț „să-și ocupe

timpul“; Sedlmayr le înșiră pe cele care au dominat lumea de până în momentul la care își scria cartea (1948) și relevă preocupări cel puțin onorabile în comparație cu cele din zilele noastre: stadioane, magazine, super-market-uri, hiper-market-uri, mall-uri, restaurante, săli de „body-building“, parcuri de distracții ș.a.m.d.. În acele vremuri oamenii se depărtau de cele sfinte și încercau să pună ceva în interiorul lor dând buzna în teatre, librării, expoziții sau muzee; schimbau cultul pe cultură. Toate super-mega-hiper-prăvăliile de azi ne relevă plăcerea de a pune „înăuntru“ doar delicatese „fastfoodești“; „înăuntru“ înseamnă doar stomacul și anexele sale. Am fi nedrepti dacă nu am aminti de obsesia pentru haine și accesoriiile lor și de desfătările oferite pe stadioane de întrecerile sportive sau spectacolele muzicale; cum zicea Sedlmayr: „în suita lor poate fi recunoscută cu claritate o anume direcție”. (H.S., p.15).

Aceste programe au apărut „pentru că în mod conștient sau inconștient apare pretenția de a prelua locul marilor arhitecturi sacre și de a se crea un centru propriu” (H.S., p.16) – un centru profan. Aici, prin sacru se înțelege un spațiu ordonat de un Centru consacrat. „Un centru propriu“ este unul plasat în haos, este asemenea Turnului Babel; iar un astfel de centru angajează un sistem de valori alternativ, un sistem de valori decăzut.

Explozia spectacolelor de operă și a operei ca gen este o nadă aruncată oamenilor pentru a-i îndepărta de Biserică. Operele „patriotice“, care glorificau faptele de arme sau civile ridicate la rang de valori supreme, sau operele wagneriene, care aduceau în prim plan o mitologie, ofereau valori alternative la valorile promovate de Biserică.

... FORMA VS. FUNCȚIA ...

„Devalorizarea palatului urban se dezvoltă chiar prin faptul că niște clădiri cu caracter financiar din secolul XIX preiau formele palatelor orașenești feudale și le transformă în palate bancare”. (H.S., p.19)

Cea mai întâlnită explicație a acestei situații constă în presupunerea utilizării unui limbaj arhitectural neadaptat unei „noi realități“. Pe scurt:

fondul (funcțiunea) ia prin surprindere forma. Sunt date drept exemplu primele automobile care erau niște trăsură motorizate. Doar caii lipseau. Susținătorii acestei ipoteze cred că formele au o inerție colosală dar, în realitate, ele s-au dovedit mai degrabă excesiv de jucăușe și capricioase. Suntem tentați să credem că rapiditatea vânturării modelor este apanajul secolului XX, dar este vorba doar de rapiditatea confecționării obiectelor făcute de mașini și necesitatea vânzării lor; altfel, gustul pentru variante formale noi, nesustținute de funcțiuni noi, a existat întotdeauna, într-o oarecare măsură, și doar manufacturarea lor într-un timp mai lung încetinește ritmul schimbărilor. Societățile tradiționale făceau obiecte noi, în formele lor firești căci nu se puneau problema disjunției între formă și funcție. Obiectele necesare aveau chipul lor și nu unul de împrumut; poate că acele lucruri care nu-și găsesc haine pe măsura lor nu sunt tocmai necesare.

Hermann Muthesius este de altă părere; el crede că „*Istoria tehnicii umane arată la tot pasul că, într-adevăr, descoperirea de noi dispozitive se realizează relativ repede și aparent fără efort, dar că oamenilor le-a fost întotdeauna greu să găsească o formă definitivă pentru noile creații. Cu regularitate ia naștere aici o încurcătură și se recurge, cu regularitate, mai întâi la formele cunoscute, similare unor lucruri mai vechi.*” (H.S.)

Încerc să descopăr în memorie exemple care ar putea conduce la această idee și nu găsesc decât cazuri din vremea mașinismului. Atunci se întâmpla ca obiecte manufacturate să-și găsească replici „de serie” și de prost gust făcute cu ajutorul mașinilor. Poate că atunci când H.M. zice „istoria tehnicii”, se referă la istoria recentă și foarte recentă a „tehnicii”. În secolele anterioare nu văd cazuri similare. Nici măcar în renaștere. Inventiile lui Da Vinci sunt și astăzi exemple de formalizări sincere ale funcțiunii. Apoi, tunul nu amintea nici de arc nici de arbaletă, iar muschetele nu semănau cu săbiile. Mai mult, primele pistoale erau mai ergonomice decât cele de azi. Afirmările lui Hermann Muthesius nu sunt susținute și făceau parte din campania de promovare fără discernământ a mașinismului și de discreditare cu orice preț și prin orice mijloc a societăților tradiționale. Sau poate fi vorba de ignoranță dublată de dezinvoltă utilizare a unor clișee.

Altă explicație (mai vulgară) a preluării elementelor decorative de la palatul urban de către clădiri cu varii funcții amintește de dorința neexprimată, dar persistentă a servitorului de a se tolăni și el un pic în patul stăpânului.

... ȘTIINȚA VS. TRADIȚIA ...

*„Începe, în sfârșit, să fie cunoscută și înțeleasă valoarea mitului așa cum a fost ea elaborată de societățile „primitive“ și arhaice, adică de acele grupări umane în care mitul se întâmplă să fie chiar fundamentul vieții sociale și culturale;(...) pentru asemenea societăți mitul era considerat a exprima **adevărul absolut** (...)”.* (H.S.)

Adevărul societăților tradiționale este înlocuit de „adevărul științific“ și prin recunoașterea limitelor științei adevărul devine dubitabil. Sunt proslăvite calitățile științei și, faptul că la un moment dat cunoștințele noastre sunt limitate la un teritoriu restrâns devine o altă „calitate“. Gafele științei sunt iertate cu dragăalășenie și scuzate de „limitele cunoașterii umane“. Adevărurile științei sunt relevate, deci muncite, și din acest motiv sunt demne de respect și credibile în timp ce adevărul revelat, adică primit moca, este discreditat prin faptul că nu e un produs al minții umane.

Adevărul absolut al societăților tradiționale, izvorât din credință, este înlocuit cu un set de adevăruri provizorii (care se pot bate cap în cap fără remușcări) și teribil de versatile. Adevărul nu mai este definitiv. Adevărul este fluid.

... GRĂDINĂRITUL CA RELIGIE ALTERNATIVĂ ...

Arta grădinăritului din secolul XIX poate fi interpretată în două moduri (cu iz de sloganuri publicitare):

– Ieșiți din Biserică să vedeți ce frumos e afară. „Grădina Raiului“ poate fi livrată de firma noastră în cel mai scurt timp și nu trebuie să o așteptați pe cea promisă de Biserică.

– Noi corectăm rateurile Creației. Astăzi înfrumusețăm natura – în curând vă silikonăm pe dumneavoastră. Pachet promoțional.

Așa cum remarcă și Hans Sedlmayr, „cuvântul natură are el însuși o coloratură religioasă“. Ca și în cazul operelor wagneriene, se propune prin peisagistică o religie alternativă „(...) și monumente de cult, al unui cult al naturii în care totul trebuie să îndrume starea de spirit și fantezia spre valori solide (...)“. „În aceste monumente de cult omul însă nu mai apare într-o comunitate ci, în cazul ideal, ca un însingurat (...)”. (H.S., p.22)

Subtil și perfid mod de alienare.

Arhitectura lăcașurilor de cult lucrează cu simbolul „pădure“; pădurea înseamnă inițiere, drumul greu și plin de încercări către interior, către sine, către adevăr. În propunerea peisagistă pădurea este palpabilă, nu se încurcă în semnificații sărind din palierul conotativ pe care-l lasă pustiu. Nu mai este pădurea simbolizată, ci pădurea estetizată care renunță la pretențiile inițiatice oferind, în compensație, însingurarea.

... PARADISUL TERESTRU CU „PEREȚI CORTINĂ“ ȘI AER CONDIȚIONAT ...

Arhitectura metalică închisă de coji subțiri de sticlă vine ca o continuare a peisagisticii. E tot o formă de glorificare a peisajului corectat și estetizat. Epiderma caselor japoneze, la care se face deseori referire într-un mod neinspirat, este un element al scenariului social tradițional din spațiul cultural respectiv; arta grădinăritului de acolo nu e corespondentul peisagismului european; plantele, pietrele, apa sunt semne, sunt ideograme cu ajutorul cărora se transmit mesaje în timp ce peisagistica nu-și propune decât să „impresioneze“ și să anestezieze privitorul oferind „beatitudinea“ palpabilă a unei naturi contrafăcute în locul credinței.

Noua relație interior-exterior, atât de dragă mediilor intelectuale, nu depășește statutul unei găselnițe ieftine care vizează doar capacitatea de a pricepe ceva fără a depune mare efort.

Marea ruptură o constituie suprimarea spațiilor intermediare, a spațiilor de tranziție caracteristice arhitecturii cu scop eminamente inițiativ. Fără labirintul care invită la meditație, căutare și descoperire, arhitectura rămâne doar o ilustrare a haosului. Halele sunt precursorile „spațiului vag” în care până și omul devine un concept vag tocmai bun de dat pe mâna filosofilor.

„Posibilitățile unei arhitecturi atât de nepământești erau deja latente în gotic și, într-un anume sens, arhitectura sticlă-fier poate fi considerată un fel de gotic secularizat.

Da, există probabil un șir continuu de strămoși. Casele engleze din secolul XVI, care dizolvă un întreg perete într-un sistem de grilaje subțiri de piatră și ferestre de sticlă, ar putea fi privite ca element de legătură“.
(H.S., p.48)

Aici Hans Sedlmayr plătește tribut înțelegerii fragmentelor și nu a întregului obiect de arhitectură.

În cazul exemplelor sale mai trebuie adăugat faptul că acei pereți diafani erau părți ale unei structuri complexe, o succesiune de voaluri ce se cereau îndepărtate și cercetate, permițând întrezărirea unui spațiu în care nu (sau încă nu) era permis accesul, un spațiu promis, dar care trebuia cucerit. Un spațiu inițiativ ce anunța răsplata, dar nu o oferea facil putând rămâne un țel de neatins pentru mulți.

Hans Sedlmayr nu vede arhitectura în dinamica ei, ci o privește ca pe un simplu obiect de artă plastică alcătuit din subansamble.

Giedion se împăuna în cataloagele oficiale ale expoziției din 1867: „La fel ca la începutul lumii, duhul Domnului plutește peste ape, peste acest cerc universal din fier“, dar reliefează doar confuziile magistrale pe care le face dovedind o crasă neînțelegere a simbolurilor elementare. În plin delir tehnologico-intelectual omite că cercul este simbolul cerului și că nu are ce căuta pe pământ decât printr-un regretabil abuz.

Jerusalimul Ceresc este circular iar lumea secolului XIX arată cu degetul un fals Ierusalim din fiare ca o imensă capcană.

... OAMENII CA DATE STATISTICE ...

„La marile festivități oficiale ale Revoluției Franceze, monumentalizarea cuprinde și masele omenești. În jurul cubului unui altar, oameni din popor și militari devin niște mari blocuri geometrice încremenite, fără viață; pentru prima oară în regia acestor acte statale devine vizibilă masificarea omului“. (H.S., p.25)

Dacă în cazul armatelor dispunera geometrică a trupelor se justifică prin disciplina necesară operațiunilor militare, trebuie să observăm că, din păcate, și aceasta este o formă de „masificare a omului“. Se anunță mereu operațiuni militare încheiate cu succes și cu doar câteva victime. Victime ce vor fi declarate eroi și vor fi decorate de patria recunoscătoare. Sau doar „pierderi umane colaterale“.

Acele pierderi nu sunt tot oameni ?

Sunt cinice uralele care însoțesc victoriile soldate cu „doar“ o singură victimă. Pe omul acela cine îl plânge ?

... ARHITECTURA DOAR CA SUMĂ A DETALIILOR ...

Deși comentariile lui Hans Sedlmayr asupra locuinței și asupra Biedermeier-ului sunt corecte (în principiu), ele suferă de pe urma unei „percepții neprofesionale“ manifestate printr-un orb al găinilor, o încălcire, o împotmolire a privirii în mobile și adjuvante decorative peste care vine incapacitatea exasperantă a lui Hans Sedlmayr de a percepe spațiul și nu elementele care îl conturează; e ca și când cineva ar încerca să analizeze un mesaj studiind definițiile cuvintelor, caligrafia, hârtia, cerneala, dar nu și ce se comunică prin el.

Am întâlnit descrieri detaliate ale clanțelor de la uși, ale tâmplăriei, ale parchetului, ale mobilierului dar nu și ale caselor; casa nu este înțeleasă pentru că spațiul nu e perceput.

Se pare că acea capacitate de a percepe și înțelege spațiul se dobândește printr-un exercițiu îndelungat, pe care foarte puțini îl practică,

și necesită un oarecare dat natural. Incapacitatea percepției spațiului este similară cu afonia sau daltonismul.

Din acest motiv lui Hans Sedlmayr îi scapă detalii esențiale dar, din fericire, observațiile fine pe care le face și solida sa pregătire teoretică îi permit o demonstrație corectă.

Organizarea riguroasă și „comodă“ se asociază cu extragerea individului din comunitate (de fapt dizolvarea comunității) și izolarea sa într-o locuință-refugiu. Universul lui este restrâns la perimetrul casei și familiei, într-un spațiu organizat „nemțește“, funcțional și, prin toate acestea, artificial. Aceasta era definiția Biedermeier-ului. Un univers contrafăcut, un alt fel de univers, nu este cel în care omul este sortit să trăiască.

Biedermeier-ismele sunt contemporane și cu noi. Sistemul artificial ordonat nu are legătură cu legile universului, ci e bricolat pe plan local pentru a „satisface clientul“ și manifestă dese sincope remediate în cel mai pur stil pompieristic; apar și alte disfuncționalități.

Biedermeier-ismul contemporan a dus la fenomene pe care le-am putea numi caraghioase dacă nu ar avea consecințe grave. Spre exemplu: inserția unor indivizi proveniți din varii spații culturale nu a fost făcută prin convertirea lor la sistemul de valori dominant, ci prin tentativa naivă de a le proteja excesiv identitatea culturală cu care nici măcar nu aveau ce face în spațiul de adopție. Rezultatul a fost protejarea „minorităților“ mai mult decât a „majorității“.

... MITUL „DE ADORMIT COPII” ...

„În timp ce universul devine realitate cotidiană, grandoarea mitică se retrage spre unica dimensiune, spre lumea copiilor: mitul nu mai trăiește decât sub forma basmului(...). Numai aici, în sfera copilăriei, a resimțit lumea burgheză adierea mitului.” (H.S.)

Mitul este asociat cu infantilismul pentru a-i pune la îndoială credibilitatea și utilitatea, pentru a-l despărți de „lumea reală“, de „adevăratele legi“ ale lumii moderne care uzurpă statutul legilor universului.

„Pentru adulți înlocuitorii sufletești ai mitului devin într-o măsură sentimentul și umorul.” (H.S.)

... LUMEA CA UN CARNAVAL ...

„De problema actorului se leagă strâns problema măștii”. (H.S., p.45)

Iar explozia teatrului în secolele XVIII și XIX nu poate fi disociată de gustul pentru scenarii și regizarea acestora și dincolo de scena teatrului. Intriga și conspirația devin obsesii care se manifestă și pe o scenă mult mai mare: în viață.

... SECULARIZAREA ARTEI ...

„Acest haos stilistic poate fi comparat doar în anumite puncte cu slăbirea forței creatoare în faza ultimă a unor culturi(...)”. (H.S., p.56)

Hans Sedlmayr face aluzie la perioadele decadente de la sfârșitul unor curente culturale. Dar haosul stilistic își are rădăcini în multiplicarea programelor care au necesitat formalizări diferite evoluând, ulterior, autonom fără să tragă cu ochiul la vecini și fără să încerce să-și coordoneze mișcărilor.

Chiar una din dogmele modernismului cere exprimări specifice atât pentru programe, cât și pentru funcțiunile din cadrul fiecărui program în parte. Din păcate, scăpate din hățuri, programele s-au îndepărtat de vocabularul tradițional al arhitecturii.

În societățile tradiționale existau doar două programe: Biserica și casa; iar ele utilizau un set de simboluri comun. Prin desprinderea de casă a unor funcțiuni (devenite programe grație autonomizării) și a aroganței evoluției lor a fost repudiat vocabularul natural al arhitecturii. Artificialitatea mașinistă, vinovată de introducerea „neologismelor” în vocabular, a mărit distanța între „noile programe” și casă, dar și între toate programele nou născute.

Hans Sedlmayr remarcă faptul că acest fenomen se petrece în toate artel: „*Artele s-au și individualizat, merg pe drumuri proprii și evoluează deplângând faptul că artel nu mai sunt **dirijate de un centru vital secret***”. (*H.S.*, p.57)

„Centrul vital“ nu era secret ci foarte vizibil: sistemul de valori al comunității izvorât din credință. Secularizarea a împrăștiat artel care au pornit să-și caute un rost în lume, iar căutarea lor continuă și azi.

Artele serveau Biserica iar azi se servesc, în cel mai bun caz, pe ele însele, bălăcindu-se într-un estetism inconsistent. Uneori, artel se adăpostesc sub aripa puterii mundane sau se pun în slujba societății civile rezultând triste produse moralizatoare.

... STIL NU MODĂ ...

„Stilul“ nu e o familie de forme artistice, ci e o realitate ale cărei mărturii sunt operele artistice. Stilul este legat de „habitus“. Preluarea dintr-o epocă a unor elemente decorative sau forme și plasarea lor în alt context istoric sau geografic este un fals grosolan.

Dependența „stilului“ de „habitus“ descurajează (sau chiar plasează în ridicol) tentația de a reînvia „stiluri“; o revenire la un stil nu este de conceput fără clonarea întregului context; iar acest lucru nu este posibil.

Relația naturală între „habitus“ și formel în care se materializează este criteriul sănătos pe baza căruia pot fi judecate operații arhitecturale sau simple opinii.

La fel, ambițiile imperiale din vremuri apropiate nouă pot explica și apetitul pentru forme patetice ce evocă epoci glorioase.

Astăzi, prin „stil“ se înțelege o tendință artistică fără vreo corespondență într-un mod de viață; stilul pare a nu mai avea rădăcinile în „habitus“, dar în realitate nu este vorba decât de folosirea improprie și abuzivă a termenului „stil“ pentru a desemna, de cele mai multe ori, un moft.

... O NOUĂ CATEGORIE ESTETICĂ: REVOLUȚIA ...

Ledoux „*a vestit în 1800 egalitarismul în toate proiectele artistice*”. (H.S., p.60). După trâmbițarea egalitarismului social iată că veneau la rând artele. Cu ceva mai mult curaj puteau să anunțe iminenta egalizare a constantelor fizicii sau să declare nulă legea gravitației fiind, în fond, și gravitația o formă de înrobire și de legare a omului de pământ; libertate totală fără jumătăți de măsură.

Surprinzător este faptul că democratizarea proiectelor artistice s-a produs.

Impunerea egalitarismului ca stil „*nu se face fără violențe extreme, absurdități, caraghioslăcuri. Oficiile vamale de la marginea Parisului arată ca niște temple, ca niște mausolee sau pușcării, atelierul cărbunarilor arată ca un mormânt faraonic; ghereta paznicilor ia forma unui corp perfect: sfera*”. (H.S., p.61)

Și exemplele pot continua cu stațiile de metrou de la Moscova, palatul parlamentului din București, Teatrul Național din Barcelona. Nu e vorba doar de locuri unde „egalitarismul” și-a făcut de cap, ci și de lucrările unor arhitecți „stângiști” (ca Ricardo Bofill) care nu pierd nici o ocazie pentru a-și transforma clădirile în tribune politice.

... DIVERSE IMPLANTURI DE FORME ...

În secolul XIX se pornește o căutare năucă a reperelor „stilistice”. Se face apel ba la ordinele clasice ba la gotic. O lume „revoluționară”, structurată pe baze „novatoare” mai „drepte” (dar de stânga), nu este capabilă să-și găsească formele de exprimare, stârnind bănuiala că nu avea ce exprima. Rezolvarea impasului se face prin extragerea din istorie a unor coji decorative și prin lipirea lor pe case. Formele-martori ale unor vremuri, produsul „habitusului” erau scoase din mașina timpului pentru a împielița altă lume. Lumea secolului XIX trădează faptul că nu se simțea deloc bine în pielea ei și lupta doar pentru salvarea aparenței.

Alți „fani“ de forme clasice au fost dictatorii secolului XX. Ei se credeau „caesari moderni“ și foloseau arhitectura ca entourage necesar conturării personalității lor; astfel, credeau că intră sigur în cartea de istorie la capitolul „mari conducători de anvergură mondială“ și își preparau cu minuțiozitate cadrul pentru ilustrația paginilor ce le vor fi dedicate în cărțile de istorie.

În secolul XX se manifestă o criză de identitate; o lume fusese distrusă, iar cea nouă, deși anunțată cu mare pompă, nu voia să-și facă intrarea în scenă. Greul nu a stat în distrugerea unui sistem, ci în înlocuirea lui cu altul. Lipsa structurii capabile să genereze alte forme trăda inconsistența „noilor valori“. Și pentru a se remedia deficiența s-a trecut la câmpirea golului cu un colaj eclectic din petice jumulte de pe unde s-a nimerit.

Lumea contemporană este avidă de forme, mai mult sau mai puțin artistice, prin care să se poată exprima; și astfel, cinematografia a fost identificată ca formulă originală și canal propagandistic ideal al acestor vremuri (chiar dacă se sacrifică latura ei artistică).

... UN MIOP SCRUTEAZĂ ORIZONTUL ...

Cantonarea lui Hans Sedlmayr în zona decorației îl face inapt să judece arhitectura secolului XX. Imaginea îi fuge pentru că nu mai poate focaliza pe decorație, aceasta fiind abolită, și neexistând decorație nu știe ce să comenteze. Volumele, spațiile, traseul și parcursul îi sunt străine și nu au pentru el vreo semnificație. Ceața prin care bâjbâie îl condamnă la confuzie.

Renunțarea la redactarea caligrafiată în favoarea literei de tipar nu a făcut vreun text neinteligibil. Decorația e un mod de a desena „literele“ arhitecturii, este un set de semne care articulează mesajul arhitecturii și nu purtătoarea independentă de mesaj în absența suportului arhitectural. Arhitectura poate transmite mesaje dispensându-se de decorație, dar elementele decorative rămân mute în absența spațiului arhitectural. Reprezentările antropomorfe sunt, de cele mai multe ori, înșelătoare

deoarece pot lăsa impresia înțelegerii semnificației lor; mai mult, reprezentările antropomorfe și decorația au fost folosite tocmai pentru a disimula simbolul. Renunțarea la „ascunzișul” simbolului și punerea lui în valoare nu e un fapt condamnat, ci unul remarcabil; mai mult, a oprit alunecarea arhitecturii într-un estetism ieftin (drag multor „intelectuali sofisticati”), i-a recuperat valorile fundamentale și i-a salvat statutul de pivot al artei.

... OMUL DEPĂȘIT RECENT ...

Hans Sedlmayr crede că arhitectura înseamnă Biserica și palatul. Transpar aici subțirelele cunoștințe în ale arhitecturii pe care o comentează din postura diletantului. Nici vremurile nu-l ajutau (el redactându-și cartea într-o epocă de resuscitare a arhitecturii și după o epocă a eforturilor perseverente de a o transforma într-o producție de obiecte funcționale). Definițiile la modă plasau arhitectura în rând cu umbrela și fierul de călcat. Definiția dată de Le Corbusier (arhitectura este jocul savant al formelor în lumină) este poetică, dar vagă. Erau anii expansiunii funcționalismului; alții vedeau în arhitectură suportul politic ideal pentru ideile lor marxiste.

Despărțirea între palat și locuința obișnuită o face orbit de decorația dincolo de care nu poate să vadă nici locuirea medievală, nici arhitectura „nudă” modernă.

O astfel de optică mioapă a generat răscoala împotriva decorației și izgonirea ei nu numai de pe pereți, ci și din poziția privilegiată pe care o ocupa. Din acea clipă, mulți nu au mai înțeles arhitectura și au căzut într-un leșin intelectual. Decorația permitea (și permite încă) lecturi superficiale, lecturi semidoct-sforăite sau adevărate crize de delir interpretativ.

Acuzarea arhitecturii de „trădare” nu este valabilă; ea nu a abandonat artele pe care le susținuse cândva și a căror regină era; momentul „despuierii” a venit mult după ce artele decorative s-au răsculat și și-au croit o carieră autonomă. Secularizarea artelor se petrecuse de multă

vreme deși pictura sau sculptura nu-și au sensul în afara Bisericii. Și cum nu și-au găsit rostul, singura soluție pe care au găsit-o pentru a-și asigura o supraviețuire jalnică a fost abandonarea statutului de suport de mesaj și transformarea lor în terenuri de manifestare a virtuozității. Obsesia permanentă a înnoirii tehnice, excesiva aplecare asupra abilităților „autorului” și originalitatea ca scop în sine dovedesc că golul lăsat prin dispariția mesajului nu a putut fi umplut cu altceva. Arhitectura a „divorțat de un cadavru” și nu de arta vie. Arhitectura nu și-a putut permite devieri asemănătoare cu cele ale artelor plastice sau ale muzicii și a rămas purtătoare de mesaj; a înlocuit doar comunicarea explicită (deseori redundantă) cu una laconică.

Adevărata problemă a arhitecturii este uitarea vocabularului ei originar și permanenta tentativă de a-l înlocui cu unul artificial; dar tocmai arhitectura modernă a pornit, cam poticnit – e drept, pe calea recuperării vocabularului natural.

Procesul e în plină desfășurare și încă mai apar „inventatori” seducători și făcători de dogme și limbaj și „falși profeți” cu o priză bună la cei tineri sau la cei ce nu se maturizează niciodată.

CITINDU-L PE BORGES

*„Și-a amintit că din toate ființele
care compun universul, focul era singurul
care știa că fiul său este o fantasmă.“*

J. L. BORGES

Ruinurile circulare, Opere 1

Editura Univers, București, 1999, p. 289-293

Borges scrie arhitectura mai bine decât o desenează mulți arhitecți.

Arareori descrie locuri văzute; el inventează case, orașe, cărți sau istorii. După cum dă citate din cărți care nu există ale unor autori cunoscuți sau inventați și ei, după cum pune pe seama istoriei întâmplări care nu s-au petrecut niciodată, așa și clădește case, străzi, orașe sau peisaje cu o abilitate și o știință a arhitecturii cum greu se întâlnesc. Faptul că în tot acest proces, folosește ca vehicul cuvântul în locul desenului, nu este un detaliu demn de luat în seamă; el face o arhitectură care stă mai bine în cuvinte decât în desen sau decât în realitate.

În „ruinele circulare“, Borges spune povestea unui bătrân mag retras între ruinele unui templu pentru a visa și, prin vis, să zămislească un om ce va urma să slujească într-un alt templu – un templu al focului. La sfârșitul vieții, magul „cu ușurare, cu umilință, cu groază, și-a dat seama că el, de asemenea, era o aparență pe care altcineva o visase“.

Aici, Borges are ocazia de a-și demonstra virtuozitatea producând o capodoperă de arhitectură într-o miniatură literară.

Ruinele din povestire sunt rotunde și prin acest detaliu Borges anunță că ele nu sunt plasate pe pământ, ci pe un plan mai sus decât cel terestru. Templul la care urmează să slujească „plăsmuirea” e plasat „mai jos”, pe un plan inferior celui pe care se afla „visătorul”.

Magul zămislește în vis o ființă pe care o trimite pe un plan de „mai jos” și își dă seama că, la rândul său, este o ființă visată de altcineva, aflat pe un plan superior. Nu este vorba aici de cunoscutul balans între „vis” și „realitate” (unde nu e clar care-i visul și care e realitatea) ci de desfășurarea unor planuri pe verticală în care fiecare plan este visul celui de mai sus. Borges contrazice aici o literatură bogată în care visul este privit ca legătură cu palierele superioare și stabilește o ierarhie inversă.

Borges își respectă propria logică, propria gramatică. Astfel fiecare palier este complet: spațiul sacru (marcat de templul și muntele pe care stă el), labirintul inițiat (pădurea în care pleacă magul după o serie de insuccese și din care se întoarce pregătit pentru a-și îndeplini menirea) și axul lumii, cel ce leagă și ordonează toate palierele prin care intră în legătură cu Zeul („terminate ofrandele către numenii pământului și râului, s-a prăbușit la picioarele efigiei care, poate, era un tigru, poate un cal, implorându-i necunoscutului sprijin”).

Se spune despre antici că ar fi crezut, în naivitatea lor, că pământul este plat. Mitologia lor, geamăna povestirilor lui Borges, susținea cu totul altceva: că pământul este un **plan** și că mai există unul (sau cel puțin unul) deasupra (cel al zeilor) și că mai există altul dedesubt. Greșeala de interpretare a acelor spuse, puse în cărca anticilor huliți pe nedrept, aparține modernilor care, după ce au descoperit și dovedit „științific” ceea ce se știa – că Pământul este rotund –, și-au dovedit limitele reducând lumea la un plan.

... CEA MAI MICĂ LUME POSIBILĂ ...

*„Pe o insulă am văzut ogari de argint care ucideau mistreți de aur.
În alta ne-am îmbătat de aroma merelor fermecate. În alta am văzut*

ziduri de foc. În cea mai depărtată dintre toate un râu boltit, atârând în văzduh, brăzda cerul, iar apele lui erau pline de pești și corăbii, acestea sunt minuni, desigur, dar nu se pot asemui cu poemul tău, care într-un fel le cuprinde pe toate.” (Borges, Oglinda și masca)

Borges ne povestește cum un Rege își cheamă poetul pentru a-i cere să-i „pecetluiască” izbânzile în versuri. După un an, poetul își recită opera; „în tot poemul n-ai găsi nici măcar o imagine care să nu fi fost folosită de clasici”. După ce îl laudă și îi oferă în dar o oglindă, Regele îi cere să-i mai scrie o odă.

După încă un an, poetul își citea poticnit noua operă ce nu acoperea mai mult de o pagină. „*Pagina era stranie. Nu era descrierea bătăliei, era chiar bătălia*”.

Regele recunoaște valoarea acestei noi lucrări și, după ce îi dăruiește poetului o mască de aur, îi cere să mai scrie una.

După al treilea an, poetul revine fără vreun manuscris; „*era aproape alt om. (...) Poetul rosti poemul. Era alcătuit dintr-un singur rând. (...) poetul și Regele său îl murmurară în șoaptă ca pe o rugăciune tainică ori un blestem.*”

Regele îi dăruiește poetului, de astă dată, un pumnal.

Acesta e drumul către o lume mai mică și etapele lui.

„Libertatea absolută” din haos este pierdută pe măsura apropierii de centru; lumea se micșorează cu fiecare pas ce ne apropie de adevăr.

Haosul e nesfârșit iar adevărul micșorează lumea.

Tentația „tuturor posibilităților” orbește.

Câștigarea adevărului nu se poate face decât acceptând micșorarea lumii. Adevărul și „posibilitățile nelimitate” nu pot coexista, se exclud reciproc; între cele două stări trebuie optat.

Oamenii tineri își descoperă personalitatea și, plini de entuziasm, sparg îngrădirile și dau buzna în haos părându-li-se un teren mult mai bun de manifestare a personalității lor, fără constrângeri, fără reguli. Ei cred că acesta e locul nerostuit în care ei pot face noi reguli, dar nu știu că în haos NU SE POT FACE REGULI; că haosul de aceea este haos căci aici regulile nu prind; haosul este un mediu ostil pentru rod; chiar exterminator. Evadarea în haos, ca refuz al unor reguli și ca tentativă de

structurare după alte reguli, este un pariu fără speranțe de câștig. Haosul nu este locul în care cineva se poate duce, căci el nu duce nicăieri; haosul este locul care face întoarcerea anevoioasă; dar nu toți cei ce s-au afundat în haos se mai întorc; chicotelile ce se aud de dincolo de zidurile cetăților ne dovedesc că locul e plin de oameni care au descoperit acolo dreptul lor de a se burica la lume și de a proclama fericirea în haos; și nu dau semne că le displace.

Haosul este lumea drumurilor înfundate plină de inși conștiincioși care le inventariază cu meticulozitate și (de ce să n-o spunem ?) cu bucurie, descoperindu-și vocația de numărători; este lumea care-și râde de „numărătorii“ ei, nelăsându-i să-și isprăvească truda inutilă și livrându-le la nesfârșit himere; este lumea celor ce nu vor să rămână „cantonați“ în adevăr și se bucură de libertatea de a zburda printre iluzii; este lumea fascinației hipnotice a aburelilor. Numai în haos, în absența unei structuri, orice devine „scop“ fără să aibă și valoare.

Haosul este o lume plină de obiecte asupra cărora ochii nu mai prididesc să se oprească, o succesiune de cortine de obiecte dincolo de care nu pot fi decât alte cortine de obiecte ce cad ca niște pleoape peste văz; haosul este lumea fără orizont.

Drumul către adevăr înseamnă o lume tot mai mică, iar adevărul (centrul) înseamnă cea mai mică lume posibilă.

Lumea se împuținează în opțiuni, în dileme, în naivități, în drumuri, în îndoieli, în cuvinte, în forme, dar devine mai plină de sens, de adevăr, de înțelegere, de bine.

O lume mai mică pe măsură ce balastul e lăsat în urmă.

O lume mai mică pe măsură ce tot ce nu e necesar și, mai apoi, tot ce nu e important e îndepărtat.

O lume mai mică dar cu deschideri uriașe.

UITATUL ÎN CETATE

CĂLĂTORIE SPRE CENTRU...

*„(...) dușmanii profanaseră
până la urmă zidurile.“*

UMBERTO ECO

Baudolino,

Editura Pontica, București, 2001

Zidurile cetății erau cele de pe care, altădată, era scrutat cu îngrijorare locul de unde puteau veni pericolele – haosul. Uneori, zidurile cetății s-au transformat în adevărate tribune gemând de mulțimea oamenilor fascinați de spectacolul seducător oferit de haos; ca într-un uriaș amfiteatru în care actorii joacă în spatele gradenelor orientate anapoda, fără să-i deranjeze pe spectatorii captivați de ceea ce se întâmplă în partea cealaltă; ca și cum ar exista o altă scenă, nu cea din mijlocul amfiteatrului, ci de jur împrejurul său, pe care se desfășoară o reprezentație mult mai tentantă. Și cum viața imită tot mai mult filmele, tot așa cetatea a început să imite haosul.

Haosul își schimbă permanent înfățișarea ca un „caleidoscop“ cu amăgitoarele lui cioburi colorate și oglinzi. Răul nu mai vine spre cetate înveșmântat înfiorător sau zăngănind arme, ci deghizat în tot ce poate fi mai ademenitor. Răul nu mai atacă pozițiile apărătorilor cetății, ci îi seduce și îi face să-și părăsească pozițiile. Răul nu mai vrea să facă prizonieri

din locuitorii cetății, ci să-i aducă în ceata lui nu numai fără împotrivire, ci chiar cu bucurie.

„Slăbirea Duhului“, slăbirea grijii pentru ceea ce se întâmplă în interior se face prin ispitirea noastră în capcanele din exterior. Evenimentele tentante desfășurate într-o viteză năucitoare ne ținesc în afară, ne captează atenția și uităm că ce este mai important nu se petrece acolo și amânăm sau întârziem întoarcerea în interior.

Haosul, tărâmul răului, nu mai este un teritoriu respingător, ci se face atractiv prin specularea slăbiciunilor omenești. Răul își cunoaște adversarul în profunzime, dar nu-l lasă și pe el să se cunoască, distrugând astfel orice urmă de rezistență.

Prin diversiuni bine ticluite, răul le atrage atenția celor din cetate, la ceea ce se petrece dincolo de ziduri iar el, răul, sondează permanent incinta cetății cercetându-i fiecare cotlon. Locuitorii, atenți la spectacolul fastuos de peste hotar, nu mai văd că invadatorii au pătruns liniștiți pe porți și acum cotrobaie în tihnă prin fiecare casă, prin cele mai intime locuri. Oamenii cetății vor rămâne anesteziați pe metereze holbându-se la spectacolul fără sfârșit, în timp ce ceilalți le profanează căminul și le fură până și pietrele de sub picioare.

Povestea lui Beowulf avertizează asupra faptului că răul s-a insinuat în cetate și aflăm că el nici nu arată neapărat rău (el personificându-se în dublă ipostază: bestială și seducătoare). Cei încă în viață așteptau resemnați să le vină și lor rândul s-o sfârșească în ghearele fiarei, până când a apărut o „conștiință“ - personaj care i s-a opus atacând, în primul rând, mitul invincibilității răului.

„CETATEA IDEALĂ“

*„La fiecare o sută de pași un turn
săgeta văzduhul; pentru priviri culoarea
părea aceeași, dar întâiul era galben și
ultimul roșu aprins, atât de fine
erau gradațiile și atât de lung drumul.“*

J. L. BORGES

Parabola palatului, Opere 2

Editura Univers, București, 1999, p. 155

Toate „cetățile ideale“ sunt rodul unor acte dictatoriale; ele pot fi înfăptuite doar printr-un gest radical al celui ce le pune la cale; el structurează pe un teren de pe care elimină toate elementele de care nu se poate sluji, suspendă istoria, suspendă timpul, suspendă relații, legi și declanșează procesul nașterii unei lumi noi cu reguli precise, cu puține variabile luate în calcul, proiectând o insulă nevicată de nimic din lumea cea nemulțumitoare.

„Cetatea ideală“ este o creație a unei lumi noi, în care autorul ei speră ca procesul degenerativ – care a cuprins-o pe cea dinainte – să nu se mai instaleze; pentru aceasta, ea trebuie condusă cu o „mână forte“ care să nu permită deviațiile deși, în interiorul său, autorul crede că mecanismul intim al creației sale va funcționa atât de bine încât nimeni nu va mai dori să se schimbe ceva.

Cetățile ideale au fost privite ca niște utopii formale, scenografii perfecte pentru oameni care nu există. Ele s-au exhibat pe sine și nu au încercat să ia în calcul omul; iar atunci când l-au luat în considerație era vorba de un personaj schematic ce nu-și avea corespondent în realitate decât într-un idiot.

Cetatea ideală trebuie să dea răspunsuri (poate cele mai bune răspunsuri) realității și nu unei realități idealizate sau, pur și simplu, falsificate. Ea trebuie să permită eliminarea tarelor și să se dovedească un mediu adecvat unui sistem de valori echilibrat și nu trebuie să anticipeze reacțiile umane în situații inedite.

Momentele de mari acumulări de nemulțumiri sociale sunt marcate de viziuni apocaliptice. Suntem asediați, în ultima vreme, de numeroase filme care au ca temă catastrofe de orice fel: erupții vulcanice, superbombe gata amorsate, meteoriți care dau buzna peste pământ etc. Aceste viziuni apocaliptice reprezintă, de fapt, semnale complexe ale unor insatisfacții profunde, iar frecvența filmelor cu astfel de subiecte nu poate fi decât îngrijorătoare.

„Cetățile ideale“ nu sunt ilustrări ale Ierusalimului Ceresc, ci proiecțiile lui pe pământ într-o lume curățată de rele printr-o apocalipsă.

Arhitectul nu poate proiecta Apocalipsa căci, prin formare, el este eminamente clăditor, iar distrugerea îi repugnă. Chiar și sintagma „arhitectură apocaliptică“ este una nepotrivită; poate exista o „arhitectură haotică“, o arhitectură nestructurată sau destructurată până la limita entropiei, poate exista „deconstrucție“, dar „arhitectură apocaliptică“ nu poate fi pentru simplul motiv că este opusul construcției, este distrugere totală (în plan fizic), este momentul în care arhitectura nu (mai) există; este moartea arhitecturii și, odată trecut acest prag, ea se cere reinventată într-un alt fel. Arhitectul proiectează lumea „de după“; noua lume presupune o Apocalipsă pe care, în discursul său, el o trece sub tăcere, o trece cu vederea; pășind peste acest prag, arhitectul proiectează relațiile și spațiul pe teren virgin.

Proiectarea unei „cetăți ideale“ pleacă de la premisa existenței unei comunități căreia să-i fie de folos.

Cetatea tradițională, în procesul ei de constituire, avea un contur stabilit, dar nu și o formă anticipabilă. Era un spațiu în curs de structurare. Pe măsură ce se definește, pe măsură ce își găsește formele, cetatea tradițională se maturează, își modifică statutul și se clasicizează.

Piatra de temelie a unei cetăți este sămânța unei plante noi; o plantă a cărei dezvoltare este necunoscută, dar despre care se știe că, dacă va respecta legile naturii, va rodi.

Dacă vechile cetăți erau populate de comunități formate în jurul unui sistem de valori care își generase cadrul arhitectural, astăzi ne confruntăm cu disoluția comunității și a sistemului de valori, apărând nevoia restructurării lor din temelii.

O asemenea aventură cere un proiect social, un proiect „semnat“ de cineva sau un proiect „colectiv“; au existat asemenea proiecte (și, cu siguranță, vor mai exista), dar s-au dovedit neviabile; artificialismul lor le-a făcut respingătoare chiar dacă, la început, păreau sortite succesului. Utopiile și falansterelor au eșuat, invariabil, lamentabil.

Probabil că singura soluție este corectarea (sau, mai probabil, autocorectarea) pe parcurs a neajunsurilor, căutarea drumului corect și a măsurii juste trecând printr-un alt deșert, prin multe încercări istovitoare. „Cetatea ideală“ trebuie să fie capătul drumului și până acolo ar trebui, poate, să existe cetăți tranzitorii capabile să permită coagularea unor comunități funcționale cu fine țesături de relații interumane; și apoi să fie lăsată la maturat pentru a se instala tradiția. Nu există o tradiție care să se ceară recuperată și reimplementată peste timp; și nici nu se poate întâmpla așa ceva. Tradiția trebuie păstrată; iar atunci când a fost întreruptă, tradiția nu trebuie înviată, ci creată pe aceeași temelie a sistemului de valori ca cea veche. Tradiția, ca și biserica, se construiește pe temeliiile celei vechi și important este ca ea să fie sănătoasă și să beneficieze de o dezvoltare armonioasă. Formarea unei tradiții trebuie asociată sistemului de valori care nu este nici nou, nici vechi, ci dintotdeauna.

Lumea de astăzi este, într-un fel, rezultatul cetăților ideale puse la cale de-a lungul timpului. Dar nu a unor cetăți complete, ci a unor fragmente, a unor bucăți de cetăți care vagabondează prin istorie

asemenea părților din sateliți sau navete scoase din uz, nefuncționle, dar prezente pe orbită.

Locuitorii orașelor de astăzi reeditează „fuga din Egipt”; o fugă care, fără să implice mișcarea, reprezintă un traseu la fel de chinuitor, un drum prin interior, spinos și selectiv.

Greșeala proiectantului unei „cetăți ideale” este aceea de a crede că înalță un ansamblu arhitectural în care cine intră va cunoaște imediat fericirea.

Proiectantul poate să imagineze doar capătul unui drum – destinația comunității – oferindu-i toate cele necesare instalării ei și ajutând-o să se stabilizeze.

„Cetatea ideală” rămâne întotdeauna proiectată în viitor. Ea nu se poate înălța până când cei cărora le este destinată nu vor fi pregătiți să intre în ea. Mocirloasele metropole contemporane, deși rămân pe loc, nu sunt altceva decât simple tabere de corturi ale nomazilor, sunt adăposturi temporare ale unei populații ce nădăjduiește să devină o comunitate.

Speranța nu poate sta într-un personaj providențial; cei ce s-au crezut așa s-au dovedit simpli dictatori. Speranța vine doar din pornirea oamenilor de a se structura în comunități și din capacitatea acestora de a se maturiza.

„Cetatea ideală” este, de fapt, gata și nu așteaptă decât ca oamenii să fie pregătiți s-o găsească.

ÎMPINGEREA LIMITELOR

*„(...) dacă mintea noastră e în stare
să conceapă un lucru, care-i mai mare
decât poate să existe, atunci lucrul
acela există.“*

UMBERTO ECO

Baudolino,

Editura Pontica, București, 2001

Una dintre năzbâtiile, vehiculate pe scară largă și rostite fără jenă, dar cu morgă academică, se referă la hotarele cetății și zice că ar reprezenta „marcagele“ omului așa cum și animalele își „marchează“ teritoriul. Nu m-aș opri asupra acestui clișeu dacă el n-ar trăda confuzia între om și animal; se uită (sau se ignoră, sau nu se știe) că omul are o dublă natură: materială și spirituală.

Un animal poate da roată pe la copaci, iar persoanele „foarte instruite“ vor recunoaște în această acțiune „marcarea teritoriului“.

Omul nu „marchează“; omul introduce ordinea în spațiul său. „A marca“, în acest context, înseamnă a lua „de-a gata“ un loc găsit și proclamarea posesiei lui. A introduce ordinea înseamnă, în primul rând, cuplarea locului la Axul Lumii (a-i da o dimensiune transcendentală) și a stabili până unde se întinde influența lui.

Chiar și în cazul coloniilor de insecte nu se pot stabili corespondențe cu așezările umane căci la baza unui stup nu stă un proiect social sau cultural, ci doar instinctul care mână găzele la treabă.

Ordinea instituită conștient de om este proiecția ordinii universale și este exercitată pe un teritoriu clar definit între hotare certe.

Dar zidurile cetăților nu erau menite doar să oprească eventualele invazii ci erau, în primul rând, o stavilă în calea expansiunii cetății.

Numărul ideal de cetățeni, menținut cu strictețe în antichitate și dincolo de care se pleca în colonizare, a fost respectat multă vreme. Tragedia orașelor a început atunci când zidurile au explodat sub presiunea interioară și casele oamenilor s-au revărsat afară. Neutralizarea cetății este încununată de procesul de depopulare a ei, de scoaterea cetățenilor, de bună voie, în afara zidurilor. Poziționând acolo „unitățile de producție“, oamenii și-au mutat sălașul, din comoditate, lângă „locul de muncă“ transformându-se în zombi truditori. Cetatea, lipsită de viață, a decăzut la statutul de simplu obiect de muzeu, neputând susține un mod de viață impropriu structurii sale.

Conversiile funcționale nu au făcut decât să anuleze, mai apoi, posibilitatea întoarcerii la vechile obiceiuri.

Orașul și-a depășit limitele și această catastrofă nu a mai lăsat cale de întoarcere.

Astăzi, într-o lume în care până și existența este discutată în termenii ciberneticii, ideea depășirii limitelor este de laudă.

Cercetători eminente se depărtează de adevăr gonind după un „adevăr științific“ pe care nu l-au dibuit încă, dar sunt încredințați, din nu știu ce motive, că există. Pentru ei adevărul se pluralizează devenind snopuri de „adevăruri posibile“ într-o lume din care certitudinile au fost expulzate.

Știința își depășește limitele, omul își depășește limitele, arta își depășește limitele; toate limitele sunt depășite într-o frenezic. Dar toate limitele țintite se plasează pe același plan, pe orizontală și nu indică o verticalizare a aspirațiilor, așa cum ar fi normal, ci, mai degrabă, o diversificare a țințelor printr-o mărire a ariei. Astfel, în absența unui traseu vertical, transcendent, știința nu trece praguri, nu urcă pe alte paliere de înțelegere, ci își lărgeste aria de preocupări, omul baleiază dilematic țințuit

într-un singur plan, iar arta își caută rostul în lume acolo unde n-are cum să-l găsească. Adevăratele praguri sunt plasate vertical, marcând părăsirea unui palier și pășirea într-altul. Limitele sunt atributul planurilor, sunt marginile unei tăvi dincolo de care se află abisul; împingerea sau depășirea limitelor este sinonimă cu căderea în gol; prăbușirea în hău este oricând posibilă, dar mi se pare cam mult să milităm pentru aceasta sau să ne luăm și avânt.

În societățile tradiționale credința și cunoașterea nu erau și nu puteau fi despărțite. Lumea modernă, pozitivistă și materialistă privește cu dispreț acest fapt ca pe un amestec de „cunoștințe empirice“ și „superstiții naive“. Aceea „știința“ avea dimensiune transcendentă; alchimia viza accesul pe palierul dispuse vertical spre deosebire de științele moderne care nu-și mai ridică ochii din pământ. Poate de rușine.

Știința contemporană s-a specializat în inventarea de trambuline sofisticate, capabile să faciliteze salturi cât mai spectaculoase „dincolo de limite“ și pe care le execută cu o voluptate nesănătoasă. Un „bungee-jumping“ năstrușnic.

Pentru un observator neimplicat, această mulțime voioasă care se catapultează în gol trebuie să fie un spectacol greu de înțeles.

Nevoia saltului cu capul înainte a căpătat forme concrete numite „sporturi extreme“; practicanții lor se avântă „dincolo de limite“ legați de picioare cu o coardă elastică nutriend speranța ascunsă că aceasta va ceda.

Dintre toate lucrurile din lume, probabil, doar prostia nu are limite.

Adevăratele „limite“ se află pe verticală și pe acelea trebuie să le înfruntăm. „Limitele“ orizontale se numesc hotare și ne feresc de haos și de tentația de a da buzna în el; hotarul ne ferește de răul pe care ni-l putem face singuri și nu trebuie forțat.

SINCOPIA CETĂȚII

*„(...)nu trebuie să am
Gradalul (Graalul)(...)
ci numai să păstrez vie căutarea lui.“*

UMBERTO ECO

Baudolino,

Editura Pontica, București, 2001

Referirile repetate la cetatea tradițională (cetatea antică ori cetatea medievală cu prelungiri până în vremurile moderne) nu reprezintă regrete față de pierderea unei lumi idealizate, ci sunt simple exemple ale unui model care a funcționat foarte multă vreme, indiferent unde a fost aplicat în timp și în spațiu, un model natural ce și-a adaptat cu succes toate particularitățile culturale ale comunităților pe care le-a servit și a asimilat firesc mode culturale și inovații tehnice.

Dar cetatea tradițională a cedat în momentul în care a fost supusă busculărilor produse de mașinism și a fost transformată într-o simplă relicvă nefuncțională sau a fost eliminată cu totul; și aceasta deoarece structura ei nu numai că era improprie acestei epoci, dar se dovedea și o stavilă în calea structurării noilor relații sociale indispensabile unui alt sistem de producție bazat pe eficiență și consumism.

Orașele au diluat comunitățile, iar oamenii le-au recreat dar pe baze aiuristice; orașele sunt cazane în care particulele-oameni încearcă să

restaureze structuri fără să reușească mare lucru; și o iau de la capăt imediat ce realizează eșecul încercând mereu alte formule niciodată viabile, căci le lipsește un „ceva“ agregant.

Sistemul economic globalizat va supune orașele la o nouă încercare. Unul dintre efectele globalizării (promisă pentru viitor, dar prezentă și acum în diferite forme) este luarea în custodie a întregii lumi de către fiecare comunitate în parte; toată lumea va fi stăpână pe toată lumea. Orice comunitate își risipește membri peste tot și, o dată cu ei, își întinde poalele peste tot. Astfel, în loc ca o comunitate să ocupe un teritoriu clar definit, dincolo de care este haosul, ea este invitată să se lăbărțeze pe tot cuprinsul globului pe unde dă de alte culturi aflate în expansiune. În loc ca lumea să devină un teritoriu al tuturor (așa cum bine sună în teorie), toți devin proprietari peste tot și-și vor contesta reciproc legitimitatea.

Din păcate, globalizarea se va produce nu numai „în cele bune“, dar și „în cele rele“; și schimbarea de scară a terorismului, de la nivel local sau regional la nivel mondial, o demonstrează deja.

Lumea nu va mai semăna cu hărțile colorate în care se pot observa bine teritoriile ocupate de comunități, ci devine pestriță ca un sac de „confetti“ răsturnat. Teritoriile devin simple unități administrative fără legătură cu o unitate culturală sau un sistem de valori.

Într-o variantă optimistă, marile metropole generate de mașinism pot fi considerate simple sincope în istoria așezărilor umane și se poate spera la o revenire a acestora în matca lor firească. Tendințele din ultimii ani par să încurajeze o asemenea speranță.

Varianta pesimistă ne îndeamnă să credem că evoluția orașelor își va urma calea pe care se află acum și va încerca perpetuu și în zadar să-și amelioreze neajunsurile. Dar nu există semne că problemele marilor orașe pot fi remediate fără ca soluțiile găsite să nu genereze noi serii de neajunsuri.

O „RENAȘTERE“

*„A îndeplini dorința unui om
e ca și cum ai pune un revolver
în mâna unui cimpanzeu“.*

REPLICA UNUI „DJIN”

din serialul „Dosarele X”
episodul 161

Sintagma „evul mediu întunecat” este mai degrabă un tic verbal ridicat la rang de judecată de valoare decât un adevăr. La o mai atentă cercetare a perioadei se naște întrebarea: de ce întunecat ? Formula a fost lansată cu oarecare lejeritate, probabil, pentru a crea un „back-ground” favorabil renașterii, considerată luminoasă – o explozie a minții umane scăpată dintr-un corset mistic medieval (sau de sub control) – după principiul conform căruia albul strălucește mai abtîr dacă este al t urat negrului.

Mugurii  tiin elor ofereau o altă perspectivă asupra cunoa terii: o investiga ie „pe propriile picioare” scăpată de tutela dogmei devenite, cu această ocazie, o povară deranjantă. Vechile „arte”, ca alchimia sau heraldica,   i proclamă  i ele autonomia, grăbindu-se să formuleze propriile modele  i grăbindu- i dispari ia. Artele plastice, la rândul lor, rătăcesc drumul  i, după o haltă printre z ii p g ni, se emancipează

luându-și în mâini frâiele destinului dar fără să remarce că la capătul celălalt al hățurilor nu se găsește nici un cal.

Tendințele renașcentiste și-au făcut repede loc în arhitectură: dacă până atunci vocabularul arhitectural utilizat la edificarea bisericilor era diferit de cel asociat locuirii, utilizând și mijloace tehnice diferite, renașterea le unifică fără remușcări; o travee din fațada unei biserici putea lua locul oricând uneia de la un palat; uneori doar o cupolă mai făcea diferența dar nici aceasta nu era un semn sigur. Sloganul zilei: versatilitate și ambiguitate !

Mi s-a întâmplat, în Italia, să trec pe lângă o biserică, pe care o căutam, fără să o bag în seamă. În frontul de clădiri ea nu-și semnaliza prezența decât prin elemente discrete nediferind mult de vreuna dintre locuințele de pe acea stradă: frontonul, ancadramentele, golurile, proporțiile erau cele domestice; o casă, poate mai somptuoasă sau mai puțin somptuoasă, ca oricare alta, dar nu o Casă a Domnului. Diferența necesară ar trebui să provină din mesajul pe care îl poartă fiecare tip de edificiu; locuirea este plasată de partea materială a lumii, iar biserica este plasată de partea spirituală a ei.

Chiar și monumentul ajunge un fel de casă sau un fel de element decorativ oarecare lipit de o casă sau extras dintr-o casă.

Renașterea a așezat pe temelii laice mai totul: artele, cunoașterea, meseriile; și a încercat să pună pe temelii laice până și biserica.

Cu ochii pe formele antichității, pe care le citează într-o veselie, renașterea nu vede lumea care le-a generat și care avea nevoie de ele. Renașterea transplantează un organ într-un trup nou care, neavând nevoie de el, îl tratează strict ca pe un element decorativ. Năvala formelor antichității, a cărților sau a „miturilor“ nu a fost dublată și de asimilarea spiritului antic și, în acest fel, melanjul între cele două lumi rămâne unul superficial.

Altfel, arhitectura renașterii se retrage din transcendent.

Renașterea a funcționat ca un tapet lipit otova peste toată cetatea uniformizându-i construcțiile. Se ajunge la o nediferențiere a lumii materiale de cea spirituală făcându-le tot una dar nici una.

În antichitate, lumea pe care ziceau că o învie, nu se întâmpla așa ceva; construcția templului era solemnă și, chiar dacă existau elemente de vocabular comune cu cele ale locuinței, discursul arhitectural nu lăsa loc ambiguității.

Renașterea nu a fost, câtuși de puțin, respectuoasă cu iubita (în declarații) antichitate, transformând vechile credințe în mituri (biete povestioare puțin credibile) bune ca pretexte pentru serbări galante.

... NIMENI NU TREBUIE SĂ FIE PERFECT ...

Decăderea zeilor antici s-a datorat umanizării lor; chiar dacă erau nemuritori și mai puternici, ei își relevau slăbiciuni cât se poate de omenești.

Zei erau niște oameni măriți la scară și nu divinități; ei nu acționau în virtutea unui sistem de valori întru totul respectabil și aplicabil într-o manieră riguroasă.

Zei nu ofereau modele numai în cele bune, dar și în cele rele: unii dintre ei patronau viciile.

Zei nu erau judecători inflexibili, ci personaje intrigante pe scena vieții.

Zei antici constituiau o echipă foarte convenabilă și se putea încerca repropunerea ei ca alternativă la Creștinismul mai puțin lax (deși partida mai fusese pierdută o dată). Și dacă Renașterea nu a reușit să învie pleiada vechilor Zei, a repus, totuși, omul în centrul atenției.

Omul renașcentist – omul universal era un om diluat sau, altfel zis, „un om bun la toate”.

Omul renașcentist era un individ cu atât de multe preocupări încât nu avea cum să facă ceva temeinic; multe personaje din „benzile desenate” contemporane îl au ca model.

Centrarea atenției pe om înseamnă, mai repede, o focalizare pe performanțele omului ca în cazul unui arc de ceas, dislocat din mecanism, căruia i se laudă performanțele dar, nefiind la locul lui, nu

folosește la nimic. Și omul este dislocat și plasat în centrul unui univers altul decât cel real.

Omul renașcentist e prea ocupat să afle cât mai multe ca să mai aibă timp să și digere informația, să și gândească. Și atunci, citează non-stop devenind un abil compilator de prefabricate de gândire, semănând cu „hard-disk-ul“ unui calculator umplut cu prea multă informație ca să mai lase loc și pentru funcționare programelor complexe și, din acest motiv, poate rula doar programele simple de editare.

Pentru omul renașcentist autonom nu există ADEVĂR, ci doar o suită de dileme sfâșietoare ca semne (dacă nu cumva stigmate) ale nou inventatului intelectual. Renașterea a aruncat sămânța îndoielii și a relativizat valorile.

... LUMEA CA UN GALANTAR ...

Autonomizarea omului a angrenat dispariția semnificației lucrurilor prin implozia acestora și exhibarea obiectelor descărcate de orice alt ceva decât funcția lor utilitară.

Mulțimea inovațiilor, concretizate în obiecte nemaivăzute, nu s-a constituit într-un sistem, așa cum era în lumea medievală – o lume în care fiecare lucru își avea locul și rolul său; și, mai ales, semnificația sa. Lucrurile au devenit autonome descriindu-și propriile trasee care se intersectau și nu se coordonau cu ale altora; coliziunile dintre ele erau imprevizibile cum le erau și căile. Această mișcare este cunoscută în fizică sub numele de „entropie“. Astfel, nici autonomia obiectelor, nici autonomia omului nu pot reprezenta semne ale „progresului“; ci o alunecare spre o lume destructurată, tot mai destructurată, o lume a indeciziei.

Oamenii și obiectele, în lumea medievală, aveau statutul lor ce nu putea fi încălcat fără consecințe grave. Lucrurile și oamenii se supuneau ordinii universale. Autonomizarea lucrurilor a însemnat nerecunoașterea (sau necunoașterea) ordinii universale și, prin

izolarea lor, se contesta valabilitatea legăturilor dintre ele; obiectele nu mai participă la planul universal și capătă propria lor „foaie de parcurs“ devenind scopuri în sine; iar omul, luându-se pe sine ca model, se scufundă într-un narcisism depresiv.

Renașterea înseamnă, totuși, o ruptură și, chiar dacă ea s-a dorit eminamente „pozitivă“, o ruptură nu este un eveniment fericit, nici măcar în cazul istoriei, fiind, în esență, un accident care lasă în urma sa sechele.

Fericită ar fi putut fi continuitatea.

... FIECARE CU DREPTATEA LUI ...

Orice vajnic avocat al valorilor renascentiste (am numit aici un intelectual) sare ca ars în apărarea acestei perioade de „înflorire“. Va face șanț pe tema epocalelor descoperiri și va ajunge, cu siguranță, la chestiunea pământului ca centru al lumii; îi va blama pe susținătorii geocentrismului „ridicol“ și va lăcrima patetic în amintirea celor care au pățimit deoarece susțineau altceva.

Numai că nimeni nu contestă modelul astronomic și nici poziția centrală a Soarelui în sistemul nostru. Acesta este un palier cu Soarele în mijloc. Pe alt palier, superior, se află galaxia în miezul căreia se află o gaură neagră sau o aglomerare de materie cosmică sau altceva (aici nimeni nu bagă mâna în foc). Pe un plan și mai sus sunt plasate galaxiile care gravitează, la rândul lor, în jurul unui centru (de data asta) neclar rău de tot.

Așa cum Soarele reprezintă un Centru pe unul dintre paliere, și Pământul este un Centru pentru un palier inferior și, mai jos, un oraș este Centrul unui teritoriu iar, și mai jos, Biserica este Centrul unui oraș. Putem spune că Biserica nu poate fi centrul unui oraș pentru că Soarele este centrul sistemului tutelat de el ? Ce legătură are una cu alta ? Putem spune că gaura aceea neagră nu poate fi centrul galaxiei pentru că Soarele este și el un centru pentru niște planete ? Nici aici nu văd vreo legătură. Atunci de ce se compara Soarele cu Pământul ?

Când medievalii puneau Pământul în centrul lumii, ei se refereau la un palier în care Pământul chiar asta reprezenta, iar celelalte corpuri cerești erau recunoscute ca aparținând altui palier. Astronomii renașcentiști puneau la punct un model bun pentru alt palier. Toată lumea avea dreptate, dar e clar că vorbeau despre lucruri diferite deoarece renașcentistul nu înțelegea modelul vertical al medievalului (sau nu voia să înțeleagă) – modelul transcendent.

Modelul universului, prezent în Biblie și promovat de Biserică, cel transcendent, este o succesiune de planuri, dispuse pe verticală, străpuse de axul lumii ca unic ordonator. Copernic face o contraofertă: un singur palier (ignorând sau chiar contestând existența celorlalte) – doar sistemul solar.

... ÎNDEPLINIREA DORINȚEI ...

Nemulțumirea pentru modul în care merg vremurile s-a manifestat întotdeauna în două moduri aparent (și doar aparent) diferite: (1) proiectarea unei lumi ideale din care au fost șterse sursele nemulțumirilor, structurată atât de bine încât nu mai poate genera alte neajunsuri și (2) evocarea unui timp trecut idealizat.

Renașterea s-a privit pe sine ca o evadare dintr-un ev pe care l-a numit întunecat; din acest motiv nu era loc de regrete după o lume contestată și toate privirile erau ațintite spre viitor. Tema „Cetății ideale”, devenită obsesivă, este mărturia decepțiilor generate de un prezent în care nu se regăseau aspirațiile de la începutul drumului.

„Cetatea ideală” nu era o căutare a unei formule fizice de rezolvare a unor funcțiuni sau a unor modalități eficiente de apărare; „Cetatea ideală” însemna o incursiune a celui ce o gândea în intimitatea comunităților. În parte, rezultatele acestor experiențe au fost materializate și au devenit sisteme revoluționare (fie că era vorba de fortificații, fie că era vorba de utilitățile cetății) dar ele nu prin acestea au rămas valabile, ci prin căutarea definirii comunității.

„Cetățile ideale“ nu sunt produsele unei Renașteri avangardiste, ale unei gândiri progresiste, ci dezvăluie nostalgia medievală, căutări ale „paradisului medieval pierdut“.

„Cetățile ideale“ vorbesc despre nemulțumirea față de modelul contemporan lor pe care încearcă să-l repare apelând la modelul medieval. Mai mult, ele sunt modele pregătite ca, după o apocalipsă așteptată și care urmează să șteargă răul din lume, să devină un instrument cu ajutorul căruia ordinea să fie reinstaurată. O „cetate ideală“ nu este proiectată pentru lumea în care a fost gândită, ci pentru cea dreaptă ce va urma.

Și după o asemenea renaștere se cere o resuscitare.

MONUMENTUL

*„(...) spectatorii au interpretat cu toții
invectivele rostite împotriva lui Cezar
ca pe niște imprecășii la adresa
dictatorului nostru, iar tânguiala după
libertatea Romei ca pe o tânguire
după libertatea noastră pierdută.“*

ADOLFO BIOY CASARES

Păpușă rusească / Cato

Editura Humanitas, București, 2003, p. 55-74

Epoca monumentelor s-a cam stins și nu din cauza unor presupuse lipsuri materiale, cum am putea crede la o judecată pripită, ci din cauza pierderii importanței lor pentru cetate și comunitatea ei.

Monumentele marcau fapte glorioase sau erau închinatelor unor personaje acoperite de glorie; reprezentau mărturia ascendenței respectabile a unei comunități; erau fala, reperele și motivația comunității. Monumentele sunt medalii aninate pe pieptul cetății, sunt corespondentele galeriilor cu portretele înaintașilor din casele nobiliare.

Din Renaștere monumentul devine o alternativă a Bisericii; o propunere de mistică-alternativă, o formă novatoare de cult al strămoșilor cu sau fără strămoși. Cochetarea cu un pozitivism cu grimase mitologice a făcut ca monumentele, ca și ambițiile, de inspirație antică să conducă

la formulări alegorice, concomitent cu eclipsarea valorii transcendente a monumentului.

Apoi, pierderea sentimentului apartenenței la comunitate, fluidizarea comunităților, starea de provizorat copleșitor conduc la dispariția apetenței pentru un obiect (monumentul) care nu poate aparține unei populații cu geometrie variabilă.

În Transilvania, dar și în alte locuri, interesul pentru monument este activat și menținut activ de competiția între diversele comunități ce coabitează acolo căci monumentele sunt borne ale continuității promovând modele și sisteme de valori – o formă de „cult al strămoșilor” civil și instituționalizat. Pentru vizitatori ele au funcție de „carte de vizită” care impune respect sau teamă (după caz).

Vremurile noastre aruncă pe piață un produs nou: „monumentul virtual” sau „monumentul pe web”.

Oamenii nu mai sunt legați de un spațiu geografic – de un loc. Astfel, nici comunitățile (cu componente în permanentă schimbare) nu-și mai asociază trăsătura geografică și se structurează în jurul unor criterii și nu al unui sistem de valori. Comunitatea tradițională avea ca fundament binomul sistem de valori-spațiu geografic clar delimitat. Astăzi întâlnim comunități bazate pe pretexte din cele mai curioase: echipe de fotbal sau vedete (fan-cluburi), gusturi artistice sau gusturi culinare, vârstă sau orientări sexuale. Pretenția ca o comunitate să ocupe un spațiu este ignorată sau considerată nocivă. Așa cum un om nu poate avea pretenția ființării în afara binomului „material-spiritual”, tot așa nici comunitatea nu poate exista doar în „plan spiritual”. De fapt structurile contemporane menționate își atribuie abuziv calitatea de comunitate.

„Monumentul virtual” marchează trăsăturile acestor timpuri: comunitățile dispar în absența asocierii cu un loc fizic și sunt înlocuite de pseudo-comunități construite pe varii principii mai mult sau mai puțin laxe, dar nu neapărat pe fundamentul unui sistem de valori; „site”-ul poate deveni, în aceste condiții, un loc de întâlnire al unei astfel de „comunități” ce poate fi accesat de oriunde, dar este plasat niciunde.

Monumentul de pe internet este un simptom al „in-plasării” geografice a omului modern (sau post-modern), al disjunției între individ și locul fizic. O nevoie cumplită de comunitate face să apară grupuri în

spațiul virtual (bine cunoscutele „chat“-uri) ignorându-se cu bună știință un ingredient: apropierea fizică; anonimatul oferit de acest mediu și posibilitatea falsificării identității au consecințe care au devenit noi subiecte de studiu pentru sociologi, psihologi sau psihiatri.

Nici comunitățile, nici monumentele (care prin definiție aparțin unei comunități) nu se pot lipsi de dimensiunea lor fizică; decorporalizarea lor transformă comunitatea în „chat“ (grup bârfitor), iar monumentul în „site“.

O cetate nouă nu are monumente deoarece ele înseamnă istorie. Primul monument poate fi unul dedicat întemeierii, întemeietorilor ori legendelor întemeierii. Din acest motiv o cetate nouă este vulnerabilă; ea nu a fost încercată și nu i se cunoaște potențialul; cetățenii își caută sprijin în viitor dovedind o mare deschidere către inovații și experimente de tot felul; dar nu știu să existe monumente dedicate viitorului. Cetățile tinere sunt vioaie și entuziaste; obțin ușor succese și intră repede într-o perioadă de înflorire economică și culturală; devenind poli de referință cetatea se „clasicizează“, începe să manifeste tendințe conservatoare și se înalță monumente care să-i marcheze izbânzile. Din păcate, multe dintre ele eșuează într-un conservatorism precoce.

Un bun exemplu îl constituie orașele americane unde sunt considerate „antichități“ construcții și artefacte nu mai vechi de un veac. Și dacă pionierii americani se arătau inventivi și lipsiți de prejudecăți, urmașii lor se manifestă ca furibunzi apărători ai „relicvelor“ atât de recente.

Monumentul este borna necesară de pe parcursul istoric al comunității și semnul conștiinței continuității ei dar, în cazul conservatorismului excesiv, monumentul poate deveni un simptom al anchiloziei ce cuprinde structurile cetății.

Monumentele dedicate eroilor au o particularitate: pe eroi nu-i invidiază nimeni; statutul de erou este dobândit cu ocazia trecerii unui prag până la care mulți sunt dispuși să-l conducă pe viitorul erou, dar nimeni nu vrea să treacă „dincolo“ o dată cu el; și pentru a-și cere scuze cei vii îi fac un monument celui dispărut.

Monumentul poartă în sine și o sămânță de vinovăție. Monumentul dedicat unei victorii omite, de cele mai multe ori, să amintească și faptul că ea a fost obținută în defavoarea „cuiva“ înlocuindu-l cu „ceva“; astfel,

vom avea victorii asupra „răului“, asupra „cotropitorilor“, asupra „hoardelor“, asupra „dictaturii“, dar nu asupra unor oameni, fie ei niște răi care veneau în hoarde pentru a cotropi și pentru a impune un regim dictatorial. Învinsul este depersonalizat, iar luptele par să se fi dus doar în planul ideilor. Bineînțeles că nu pot exista monumente care să marcheze victoria „răului“ asupra „binelui“ (decât dacă ar fi făcute de niște dilii); învingătorii sunt întotdeauna din echipa „binelui“ care a eradicat „răul“ din lume. Tragediile iscate de ambele părți sunt scuzate de scopurile nobile urmărite care nu puteau fi atinse fără „pierderi colaterale“.

Noi, românii, prin ascendența noastră atipică, fiind rezultatul fuzionării „învingătorilor“ cu „învinșii“, nu ne putem împărți părinții în „buni“ și „răi“; așa că, cele două tabere de demult erau formate din „buni“, pe de-o parte, și „buni“, pe de altă parte. Rezultă că „bunii“ daci au avut mici neînțelegeri cu „bunii“ romani și din hârjoana lor a apărut un brav popor; înțeleptul conducător dac a încheiat o remiză cu înțeleptul conducător roman, fapt ilustrat și pe monumentele închinat amicitiei lor. Și uite așa, războaiele daco-romane par, mai degrabă, probe din programul olimpiadelor antice la sfârșitul cărora „învingătorii“ și „învinșii“ nu mai conteneau în a se flata reciproc.

Modul nostru de abordare a acestui subiect nu are legătură cu imparțialitatea rece a istoricului care descrie și nu interpretează și nici cu detașarea datorată distanței în timp ce ne separă de evenimente, ci este similară dilemei copilului care nu poate sau căruia îi este rușine să răspundă la întrebarea: pe cine iubești mai mult ? Pe mama sau pe tata ?

MONUMENTUL ȘI SPAȚIUL SACRU

*„... realul era una din
configurațiile visului.“*

J. L. BORGES

Parabola palatului, Opere 2

Editura Univers, București, 1999, p. 155

Sintagma „Spațiu Sacru“ este atribuită abuziv unor locații unde s-au petrecut evenimente cu încărcătură eroică sau unde au viețuit personaje importante.

Lumea are două dimensiuni: cea spirituală și cea materială.

Spațiul Sacru este legat direct de Axul Lumii fiind ordonat de acesta. Spațiul locuit de om nu este profan prin definiție cum nu este Spațiul Sacru necondiționat. Omul trăiește într-un spațiu care, dacă este un spațiu ordonat, este un Spațiu Sacru; el este străbătut de Axul Lumii, iar hotarele îi stabilesc limitele. Dar nu toate așezările umane îndeplinesc aceste condiții dovedindu-se nefericite populări ale haosului.

Spațiul Sacru ține de dimensiunea spirituală a lumii și nu de cea materială. Simpla dispariție a unui om (sau a unei armate) nu conferă automat sacralitate unui loc; Spațiul Sacru are o încărcătură spirituală. Punctele din acest spațiu care marchează evenimente memorabile sau mențin în atenția posterității personaje importante sunt însoțite de

monumente; iar acestea aparțin dimensiunii materiale a omului. Monumentul ține de suita evenimentelor mundane fiind galerii de personaje.

Monumentul poate fi plasat și în afara Spațiului Sacru. El nu va acționa niciodată, însă, ca „motor“ capabil să ordoneze spațiul în jurul său, ci va fi doar o baliză semnalizatoare.

Monumentul s-a dorit, la un moment dat, un substitut al Centrului ordonator dar, cum el are repere strict mundane, nu a avut vreun efect asupra spațiului în care a fost plasat.

Un caz aparte îl reprezintă monumentul funerar. De fapt, acesta este monumentul veritabil căci ascendența cuvântului este mormântul; printr-o extensie laxă monumente au fost numite și statuile sau edificiile cu valoare „civilă“. Prin monument se înțelege, astăzi, orice obiect cu valoare istorică sau artistică păstrat pentru aducere aminte. E un obicei înrudit cu „cultul strămoșilor“ și care ar putea fi numit „cultul artefactelor strămoșilor“.

Monumentul funerar are o relație de alt tip cu „Spațiul Sacru“.

Plasarea lui nu este întotdeauna între hotarele unei așezări; sau mai exact: monumentul funerar este plasat preponderent în afara localităților.

Morminte ale Patriarhilor, ale conducătorilor civili sau ale ctitorilor sunt plasate în incinta bisericilor sau în proximitatea lor; ceilalți oameni își găsesc odihna lângă localități; statutul din timpul vieții se regăsește și aici fiind ilustrat palierul pe care îl reprezintă fiecare persoană.

Amplasarea în afara spațiului ordonat (al cetății) poate induce ideea că monumentul funerar nu reprezintă Spațiul Sacru. Pe de altă parte, Spațiul Sacru este, cum am văzut, spațiul ordonat, iar el trebuie să cuprindă, obligatoriu, câteva elemente: spațiul liturgic (slujit de preot) și spațiul ordonat (populat de o comunitate); adică: Axul Lumii și spațiul ordonat de el.

În cazul monumentului funerar este evident că acestuia îi lipsesc o serie de elemente: el nu ordonează spațiul ce-l înconjoară și nici despre o comunitate care să-l populeze nu poate fi vorba, cel puțin în sensul viu al cuvântului.

Ținând cont de toate acestea, monumentul funerar pare să fie un soi de depozit de trupuri, scos, din motive igienice, în afara localității.

Și totuși.

Singurul element sfințit, din monumentul funerar, este Crucea; și acest fapt arată că monumentul funerar este plasat pe Axul Lumii. El reprezintă lumea „uraniană” din care pornește Axul Lumii. Monumentul funerar este mormântul lui Adam, este Baza Crucii.

Cimitirele, chiar dacă sunt plasate, geometric, în afara așezării, înseamnă și ele Baza Crucii; ele sunt temelia comunității, temelia cetății și nu ca reminiscențe ale unui cult al strămoșilor antic, ci prin semnificația conferită de Cruce. Crucea este cea care leagă trei paliere: lumea „uraniană”, lumea noastră și Lumea Cerească. Isus se înalță pe Cruce iar sângele lui se scurge până la baza ei, în mormântul lui Adam, pentru a răscumpăra păcatele omului.

MAIDAN, maidane, s.n.

*„Teren deschis, loc viran situat
în interiorul sau la marginea
localității. (...) – Din tc. **meydan**,
mavdam.”*

DEX

Editura Academiei, București, 1975

Analizele asupra spațiului construit evită elegant abordarea unui subiect delicat: maidanul. Nici un om educat nu aduce vorba despre performanțele sale sportive atunci când se află în preajma unei persoane cu handicap locomotor. Tot din bună creștere trece cu vederea și maidanul.

Maidanul pare, în ochii multora, o întâmplare nefericită, o cicatrice sau un neg pe fața orașului; și de cele mai multe ori se încearcă îndepărtarea sau, măcar, disimularea acestui mic neajuns. Limba română a reținut acest mod rezervat de a privi maidanul și calificativul „crescut pe maidan” nu este atribuit unei persoane demne de respect; mai mult, „maidanez” pare să fie sinonim cu „al nimănu” sau „vagabond” (dovada fiind sintagma „câine maidanez”, intrată recent dar solid în vocabularul nostru, care desemnează un biet animal fără căpătâi, un ratat al speciei sale).

Maidanul nu există pentru a întoarce jenați privirea de la el ca de la o scenă scabroasă la care asistăm printr-o nefericită întâmplare.

Maidanul nu există doar pentru a întâmpări grimase pe figuri, altfel, imperturbabile.

Maidanul nu este motiv de strâmbat din nas.

Maidanul nu reprezintă handicapul cetății, ci absența lui, ca organ absolut necesar, înseamnă un handicap pentru cetate; iar, ca și în cazul tuturor ființelor, nu toate organele au funcții nobile, dar toate sunt necesare.

Maidanul este un spațiu interstițial în cetate; este o zonă structurată, dar în care structurile familiale sau ale cetății suferă o bruscă relaxare.

Maidanul este o pâslă fluidă cu adăugiri și amputări rapide; este un sistem aflat într-o permanentă căutare a echilibrului, cu reguli specifice dar nu în afara ordinii.

Maidanul nu reprezintă un sistem de valori alternativ, ci „un banc de probă”. Maidanul este exercițiul dat elevului după predarea unei lecții; maidanul este locul în care se încearcă cele învățate, este „simulatorul” necesar creării reflexelor.

Pe maidan este simulată breasla. Interesele legate de meserie sunt substituite de joc și de tainele pe care și le împărtășesc copiii. Structurile prezente în breaslă sunt reproduse spontan pe maidan. Mai târziu, tinerii se vor risipi în direcții profesionale diferite, dar experiența de pe maidan le va folosi.

În casă, formarea se face sub autoritatea paternă, în virtutea unui sistem de valori. Informațiile primite în casă nu pot fi puse la îndoială, ele încrustându-se în corpul cultural al unui individ; aceste informații au valoare de adevăr (judecarea lor fiind sancționabilă) și vor fi folosite întotdeauna ca „prefabricate” neajustabile. Un copil „crescut doar în casă” poate acumula o cantitate enormă de informații, dar nu știe la ce folosește ce a învățat; el cunoaște perfect regulamentul unui joc pe care nu-l practică, nu a văzut pe nimeni practicându-l și nu știe că este practicat.

Informațiile culese de pe maidan sunt supuse judecării, iar asimilarea lor este selectivă; procesul de filtrare al informației este un bun antrenament pentru discernământ.

Pe maidan se creează anticorpii necesari supraviețuirii viitoare în lumea reală. Indivizii feriți de infecțiile maidanului devin vulnerabili, iar labilitatea lor îi condamnă la alienare socială.

Transformarea maidanului în „școală“ (vestita școală a vieții) este înșelătoare, căci procesul de formare a individului este oprit într-o anumită fază, iar el se fosilizează anulând, astfel, speranțe de evoluție viitoare. Nu pe maidan au loc acumulările, ci micile reglaje.

Orașele au căutat să „asaneze maidanele“ și, o dată cu ele, au neutralizat un loc de socializare; cele câteva ceasuri de adăstare în băncile școlilor nu pot suplini timpul petrecut în „standul de probă“, în care personalitatea individului prinde contur și se dezvoltă abilitatea mînuirii învățăturii.

Copii lor le rămâne doar să tânjească unii după alții.

CUPRINS

Exerciții de înțelegere	5
UN MODEL	7
CĂRȚILE DIN CARTE	15
DESPRE CEI CARE PĂSTREAZĂ OBIECTE VECHI	
CA SĂ UITE TRECUTUL	21
FĂRĂ DE COD	27
CANTITATEA ȘI CALITATEA	36
AALTO ȘI DRAMA AUSTRALIANULUI	40
DREPTUL OMULUI DE A CUNOAȘTE CODUL	45
GRAȚIE ȘI VIRTUOZITATE ÎN DANSUL BARIEREI	51
LICORNUL LUI MARCO POLO	54
 Note de lectură	 65
CITINDU-L PE SEDLMAYR	
note pe marginea cărții „PIERDEREA MĂSURII“	67
CITINDU-L PE BORGES	81
 Uitatul în Cetate	 85
CĂLĂTORIE SPRE CENTRU... ..	87
„CETATEA IDEALĂ“	89
ÎMPINGEREA LIMITELOR	93
SINCOPA CETĂȚII	96
O „RENAȘTERE“	98
MONUMENTUL	105
MONUMENTUL ȘI SPAȚIUL SACRU	109
MAIDAN, maidane, s.n.	112

